

POEMADAŃANDO:
GILKA MACHADO E EROS VOLÚSIA

Soraia Maria Silva

Aos que para além do drama conseguem ser poesia!

Para Carlos Antônio e Elizabeth, pela carne e pelo sangue

Para José e Jacó, pela especial contemplação,
também aos livros e à cena

Em memória de

Eros Volúcia

Almir Bruneti

Danilo Lôbo

Agradecimento especial para Amaury Menezes

SUMÁRIO

ALGUMAS PALAVRAS PRELIMINARES 9

1. POESIA E DANÇA: LINGUAGEM EM MOVIMENTO 12

2. TRANSMUTAÇÃO SEMIÓTICA 18

Delsarte e Laban: a semiótica da ação 22

Função poética do movimento 32

3. OS PRIMEIROS PASSOS DOS VERSOS 40

Panorama de Gilka Machado 40

Eros Volússia 42

4. NIETZSCHE E A FUNDAÇÃO DA NOVA DANÇA 63

Gilka Machado e Nietzsche: a dança como metodologia de criação poética 75

5. O TEXTO DO BAILARINO – A DANSINTERSEMIÓTICA NA LEITURA GILKA/EROS 92

Musicalidade no passo poético que dança 105

Licença poética para o olhar feminino 123

A dança de Eros: ritmo feminino na poesia 132

O espírito da palavra-carne que dança 153

Poesia e transe 168

6. A DANÇA DAS PALAVRAS – ASPECTOS DE UMA SIMBIOSE
ARTÍSTICA 207

Poemadançando – poema/dança, dança/poema 211

Poemadançando: “Cascavelando”, de Eros Volúcia, e “Samba”, de
Gilka Machado 224

7. OS ÚLTIMOS PASSOS PARA O INÍCIO 231

ANEXO

ENTREVISTA REALIZADA COM EROS VOLÚCIA 236

REFERÊNCIAS 245

Publicações de Eros Volúcia 245

Publicações sobre Eros Volúcia 245

Periódicos sem assinatura sobre Eros Volúcia 246

Publicações de Gilka Machado 248

Publicações sobre Gilka Machado 248

Periódicos sem assinatura sobre Gilka Machado 250

Referências sobre dança 250

Referências gerais 254

ALGUMAS PALAVRAS PRELIMINARES

Nos últimos anos, os modernos estudos interdisciplinares trouxeram um novo alento às pesquisas literárias. Embora durante várias décadas dos séculos XIX e XX esses estudos tenham se limitado ao inter-relacionamento da literatura com a história e a sociologia, no último quartel do século XX, no Brasil, depois de uma fase marcadamente formalista-estruturalista, os estudos interdisciplinares voltaram a dominar o espaço acadêmico, mas agora com maior liberdade e mais opções, buscando estabelecer uma via de mão dupla entre a literatura e as demais artes e ciências.

• 9 •

Conseqüentemente, estudos entre a literatura e a psicologia, a filosofia, a música e outras artes e ciências tornaram-se, hoje, admissíveis e desejáveis, não só no que tange ao autor, mas também no que diz respeito ao personagem e ao leitor. Trata-se, portanto, de um universo infinito e repleto de possibilidades para os que por ele se interessam.

Nesse vasto universo, muitas aproximações ainda estão por ser feitas e ainda causam certa surpresa. Esse é o caso da professora Soraia Maria Silva, que, com um livro deveras desbravador, abre, acreditamos sinceramente, um novo caminho para os pesquisadores interessados na inter-relação poesia-dança. Referimo-nos ao ensaio *Poemadançando Gilka Machado e Eros Volússia*, ora publicado pela Editora Universidade de Brasília.

O objetivo principal deste ensaio é aproximar, prática e teoricamente, a literatura da dança e vice-versa. É importante dizer que a autora não busca estudar as adaptações de textos poéticos à dança, as quais nada têm de novidade e têm sido feitas ao longo dos séculos, nem percorrer o caminho inverso. Explicando melhor:

muitos coreógrafos escreveram balés inspirando-se em textos literários, assim como muitos poetas deixaram-se inspirar pela dança. Esse não é o caminho da autora. Ela busca uma abordagem que chamaremos de “estrutural”, isto é, uma abordagem de aproximação mais coerente, sólida e científica das duas artes, ultrapassando o domínio da chamada “inspiração” ou “adaptação”.

Em seu ensaio, Soraia Maria Silva deixa bem clara a natureza desse inter-relacionamento ao aproximar a dança de Eros Volússia da poesia de Gilka Machado. No caso em pauta, a ligação mãe-filha ultrapassou o espaço familiar para projetar-se no artístico. Por um lado, a dança simbolista volusiana, com forte influência de Isadora Duncan, pode ser aproximada dos poemas simbolistas gilkianos, e pelo outro é possível reconhecer, no texto modernista de Gilka Machado, a presença das pesquisas e do gosto de Eros Volússia, sobretudo nos poemas gilkianos de temática mais brasileira, nos quais se evidencia de forma clara a personalidade da bailarina. Sabe-se que, para compor suas danças, Eros Volússia percorreu o país e pesquisou os ritmos brasileiros de origem indígena e africana, o que lhe valeu o título de Criadora do Balé Brasileiro.

Grosso modo, pode-se afirmar que o ensaio de Soraia Maria Silva aborda quatro aspectos fundamentais:

O primeiro, como já se viu, visa a elaborar um método de análise para os estudos interdisciplinares que envolva a literatura e a dança; nele, a autora apresenta a parte mais teórica de sua pesquisa, refazendo o percurso por ela percorrido e discutindo a obra dos pensadores e dos coreógrafos que a orientaram em sua caminhada, em particular Rudolf Laban.

O segundo recupera as danças e os textos volusianos, buscando reunir todo o material que sobreviveu à bailarina, falecida em 2004. Entre esse material, destaca-se uma seqüência do filme hollywoodiano *Rio Rita* (1942), em que ela aparece dançando o *Tico-Tico no fubá*, de Zequinha de Abreu. Tecnicamente, essas talvez sejam as melhores imagens de Eros Volússia dançando. Graças a elas podemos, 62 anos mais tarde, ter uma pálida idéia de sua arte. Todo o material coletado por Soraia Maria Silva durante a pesquisa integra atualmente o acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia/GEN/IdA/UnB.

O terceiro aspecto estudado, mesmo parcialmente, é a poesia de Gilka Machado, importante escritora brasileira, esquecida durante alguns anos e que, nos dias atuais, vem sendo intermitentemente lembrada pelos estudiosos da literatura feminista ou da mulher.

Finalmente, o quarto aspecto é uma tentativa de unir poesia e dança ou dança e poesia, utilizando como *corpus* os poemas de Gilka Machado e a dança de Eros Volússia, pondo em prática, por conseguinte, a teoria exposta na primeira parte do ensaio.

Melhor que ninguém, Soraia Maria Silva está armada para defender suas idéias. Professora de disciplinas ligadas à dança no Departamento de Artes Cênicas da UnB, área em que tem graduação e mestrado, possui um doutorado em Teoria da literatura, títulos que lhe permitem falar com segurança e autoridade sobre as duas artes. • II •

Um ensaio como *Poemadançando Gilka Machado e Eros Volússia* é um trabalho pioneiro que exige de seu realizador coragem para desafiar, ousar e propor o novo. Sem dúvida, é uma importantíssima contribuição para o desenvolvimento dos estudos interdisciplinares e certamente abre as portas para essa área quase intocada dos estudos de literatura e dança.

Danilo Lôbo

I POESIA E DANÇA: LINGUAGEM EM MOVIMENTO

• 12 •

Este livro desenvolve uma leitura interdisciplinar entre a poesia simbolista de Gilka Machado (1893-1980) e a dança de Eros Volússia (1914-2004). A dança de Eros Volússia mantém, em sua estética do movimento, muitas referências simbolistas, expressionistas e modernistas, que foram esboçadas ou mesmo desenvolvidas nos poemas de Gilka Machado. Desse modo, tornou-se fecundo realizar um estudo aprofundado, inter-relacionando as obras dessas duas personalidades da literatura e da dança, as quais, tendo produções independentes e reconhecidas, cada uma em sua área de atuação estética, mantinham um estreito diálogo, para além dos laços familiares, no campo artístico.

Uma das preocupações dessa analogia é verificar a imagem metafórica que se apresenta como poesia nos passos e nos textos de Eros Volússia e como dança nas palavras poéticas de Gilka Machado. O estudo aqui proposto só foi possível mediante o acesso ao material de consulta, como recortes de jornais, revistas e entrevistas, gentilmente cedidos pela bailarina e seu sobrinho Amaury Menezes. Resgatar o texto do bailarino, tanto na obra de Eros Volússia como nos trabalhos literários de sua mãe, Gilka Machado, é de fundamental importância para a compreensão e o desenvolvimento de metodologias e estudos interdisciplinares e multidisciplinares, conjugando o encontro poético entre literatura e dança. Da tradução intersemiótica à dansintersemiotização,¹ passando pela dansintermediação,² surge a mediação entre linguagens, um filtro de interpretação e transposição criativa. Nesse caminho, rompendo a intraduzível poesia³ com a transmutação de valores, gestos de criação poética, os quais já abriram caminho para investigações

sobre a tradução, além dos lingüísticos,⁴ tem-se aqui o poemadancado analisado por um método híbrido.

Para Stéphane Mallarmé, a dança como arte emblemática é uma "escrita corporal" em que a mulher bailarina plasma em si a própria "metáfora", o "signo". Para o poeta, a bailarina sugere "com uma escrita corporal o que exigiria parágrafos em prosa tanto dialogada quanto descritiva, para ser expresso por meio da redação: poema isento de todo o aparelho do escriba".⁵

Assim, como "incorporação visual da idéia", os movimentos da bailarina, para Mallarmé, são "a representação plástica, no palco, da poesia", que é, ao mesmo tempo, texto e cenário, ou seja, a forma humana em sua mais expressiva síntese poética da mobilidade.

Mallarmé é, sem dúvida, um poeta que aplicou a dansintersemiotização em sua obra, sendo um dos primeiros teóricos e críticos do balé a pensar a questão da coreografia em relação à disposição das palavras em um poema. Segundo Márcia Rodrigues Junqueira, no livro *Divagations* (1897) Mallarmé compõe uma espécie de "filosofia da dança", incorporada principalmente no poema "*Un coup de dés*".⁶

Nietzsche também foi um grande precursor do texto do dançarino. Por meio de sua filosofia, aproximava a poesia da palavra à ação poética do dançarino. Sua filosofia influenciou os criadores da nova dança desenvolvida no início do século XX em diversas modalidades denominadas dança livre, de expressão, moderna, de concerto, pura, absoluta, abstrata, natural. Nas décadas de 1920 e 1930, essas manifestações, em oposição à estética clássica, culminaram com a criação

da dança expressionista, estilo fundamental para os desdobramentos estéticos da arte da dança na atualidade.⁷

· 14 ·
Pode-se observar a influência marcante do pensamento de Nietzsche na obra dos revolucionários da nova dança, como fundador da utopia na arte para a regeneração espiritual. O espírito dos novos tempos faz-se presente tanto em Isadora Duncan (1877-1927), considerada a grande precursora da dança moderna. Os dois utilizaram o ideal clássico grego para refazer a volta ao primitivo elo fundador do vital e do belo espiritualizado. Isadora proclamava sua idéia de dança livre vinculada aos estudos da cultura grega, cujas figuras da escultura, baixos-relevos e vasos são dotadas de delicada proporcionalidade física e harmonia de movimentos. Isso não seria possível a não ser que os artistas daquele tempo estivessem acostumados a ver sempre ao seu redor belas formas humanas. Vim à Grécia estudar essas forças da arte antiga e, sobretudo, para viver no país que produziu esses milagres, e quando digo viver, quero dizer dançar.⁸

Já para o filósofo alemão, a dança como metáfora de sua filosofia da ação, do trágico prazer, do devir morrer/renascer também é inspirada na cultura clássica grega, de reconhecimento das qualidades dionisíacas e apolíneas como recorrentes no espírito humano.⁹ Essa eterna dança de construção/destruição que desestrutura as bases fixas e rígidas do pensamento e da ação, presentes na filosofia nietzschiana, segundo Scarlett Marton, é comparável à dança de Shiva, o Benevolente, mas também o Terrível, assim como Dioniso, que ao mesmo tempo cria e destrói.¹⁰ Com uma linguagem plurívoca da metáfora que dança sob o signo do movimento, a imagem poética nietzschiana pode, como propõe Calvino, "sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes, mas para fazer falar o que não tem palavra".¹¹ Para Scarlett Marton, Nietzsche tem na dança, bem mais que na poesia, sua principal aliada.¹² A pesquisadora esclarece que pela dança Nietzsche/Zaratustra inspira-se para expressar sua selvagem sabedoria de um mundo dionisíaco cujas forças cósmicas de criação e destruição estão refletidas em uma dança das palavras, as quais dizem, contradizem e desdizem, um espelhamento da dança desenfreada da vida, que se move para além do bem e do mal.¹³

Assim, relacionando literatura e dança, procedimentos lingüísticos, literários e coreográficos, foi realizada a “dança das palavras” entre Gilka Machado e Eros Volúcia, um estudo da contigüidade poética para distinguir as estruturas estéticas comunicantes na linguagem da dança e da literatura. O estudo comparativo entre literatura e dança não é inédito, existindo já vários trabalhos nessa área interdisciplinar, como o estudo realizado por Katia Canton sobre os contos de fada. Nesse trabalho, Canton analisa os contos de fada na sua tradição oral e seus registros no decorrer dos tempos em diferentes meios expressivos contemporâneos, como a literatura, o balé clássico e a dança/teatro, estudando essas manifestações inseridas no contexto das várias épocas e meios em que se manifestaram.¹⁴

No estudo aqui proposto, também foram analisados outros textos de dançarinos, como os de Isadora Duncan (1877-1927)¹⁵ e os de Rudolf Laban (1879-1958),¹⁶ representantes da estética expressionista da dança do início do século XX, como Mary Wigman (1889-1973), cuja dança também resgata o caráter erudito no popular, e o de outros dançarinos, com vistas a traçar um paralelo do contexto criativo desses artistas, da dança do início do século XX e de suas inserções interdisciplinares com a obra desenvolvida por Eros Volúcia e Gilka Machado.

Outros temas, como a questão do feminismo e do nacionalismo, muitas vezes presentes na poesia de Gilka e na dança de Eros, também foram abordados de forma colateral no desenvolvimento do trabalho, assim como a influência da filosofia de Nietzsche na construção da metáfora do bailarino no texto poético. As idéias filosóficas nietzschianas participaram não só da aproximação do texto poético com princípios da dança, como também influenciaram a prática artística e as idéias de dançarinos como Isadora Duncan, norteando a metodologia da nova dança, praticada por Eros Volúcia e tematizada na poesia de Gilka Machado. A liberação feminina, a presença da cultura dos cassinos com seus artistas, o nacionalismo que visava à definição de um caráter brasileiro da cultura e da literatura são questões muitas vezes consideradas como produtos da época a ser analisada.

NOTAS DO CAPÍTULO 1

• 16 •

1 Quando a criação na dança está relacionada a outras artes pelo princípio da analogia e cujo resultado da transposição parte do ponto de vista da síntese do bailarino. Esse termo foi desenvolvido no livro *Profetas em movimento: dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho*. Utilizando o método Laban, publicado pela Edusp em 2001 (SILVA, 2001, p. 19).

2 A dansintermediação pode ser entendida como a relação maior estabelecida sobre a metodologia da criação na dança e sua inserção dialógica entre os elementos constituintes da encenação teatral. Como a característica básica da dança é a reunião primitiva de todos os elementos necessários à expressão criativa, ela se torna "a mãe das artes", laboratório criativo primordial das artes do tempo e do espaço. Desse modo, o sentido de orquestração de diversos elementos comuns a outras linguagens, como espaço, peso, tempo e fluência, faz da dança, cuja matéria expressiva é o próprio corpo em movimento, o laboratório primeiro de interação e diálogo criativo no estabelecimento da expressão cênica e seus rituais multidimensionais. Ou seja, o estudo e a compreensão do princípio do movimento interativo e criativo entre os corpos, o qual rege desde o macrocosmo até o microcosmo.

3 Para Roman Jakobson: "A poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição intralingual de uma forma poética a outra, transposição interlingual, ou finalmente transposição intersemiótica – de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura" (JAKOBSON, 1969, p. 72).

4 Julio Plaza destaca que a tradução intersemiótica ou "transmutação" de valores poéticos já foi alvo de teorias produzidas sobretudo por artistas pensadores como Walter Benjamin, Roman Jakobson, Paul Valéry, Erza Pound, Octavio Paz e outros (PLAZA, 1987, p. XI).

5 MALLARMÉ, 1945, p. 304.

6 JUNQUEIRA, 1998, p. 1177.

7 "Duas correntes, na estética da dança moderna, destacaram-se com mais intensidade no século XX: o Expressionismo da Europa Central e a *new dance* ou *modern dance* dos EUA. Essas duas correntes surgem paralelamente, mas encontram-se e dialogam sobre a mesma questão: como levar o impulso criador a uma conexão orgânica e imediata com o movimento, buscando a integração e o aprimoramento na sua realização" (SILVA, 2002, p. 287).

8 DUNCAN, 1996, p. 32.

9 Nessa abordagem filosófica, Nietzsche alerta para a necessidade do estabelecimento de um equilíbrio vital entre as energias humanas e a natureza pela embriaguez dionisiaca.

O filósofo dizia: "Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez" (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

10 MARTON, 2000, p. 53.

11 CALVINO, 1990, p. 138.

12 Ibid., p. 45.

13 Ibid., p. 54.

14 CANTON, 1994.

15 Considerada a profetisa da nova dança, para quem o principal nessa arte era a sinceridade do movimento ao expressar determinado estado de alma com liberdade de talento e cultura.

16 Rudolf Laban liderou o grupo da *Ausdruckstanz*, a nova tendência da dança expressiva, que propagava a crença de que os fatores do movimento (peso, espaço, tempo e fluência) por si só compõem uma linguagem particular que pode veicular uma significação sem recorrer às palavras; por meio do uso consciente da combinação dos fatores do movimento, para uma composição de movimento expressivo, pode-se dizer o indizível, o conhecimento da combinação dos fatores utilizados, em qualquer tipo de ação física, revela ao iniciado nas técnicas de análise do movimento expressivo as tendências pessoais do homem que executa a ação.

2 TRANSMUTAÇÃO SEMIÓTICA

· 18 · Discutir semiótica como instrumento de percepção estética é discutir os signos e seus processos de significação no universo da arte. Em outros termos, é fazer o diálogo entre duas linguagens, ora se distanciando ora se aproximando do objeto, analisado-o, fazendo emergir o princípio de complementaridade para promover a interação do instrumento de observação e da coisa observada, conforme as proposições de Roman Jakobson.¹ Ademais, a semiótica como conhecimento de códigos e sistemas signícos variados é fruto de uma união de ciências tanto exatas como humanas e possibilita uma análise dos níveis sintáticos, semânticos e pragmáticos da linguagem, compondo sobretudo o diálogo e a analogia na diversidade. A associação da análise estética e da semiótica só pode ser fecunda, pois ambas as ciências visam à expressão humana, ora arquitetando, ora interpretando, ou ainda operando como construtores das camadas evolutivas do panteão da arte e da linguagem.

A obra de arte considerada como uma mensagem ambígua, uma pluralidade de significados, é a representação estética das possibilidades de uma estrutura ambivalente, compartilhada por uma espécie de polissemia panóptica. Essa estrutura ambivalente é formada, no âmbito da arte verbal, por uma organização sistêmica de signos lingüísticos diferenciados em significantes e significados. É a partir desse espectro caleidoscópico de signos que se deve iniciar uma discussão, focalizando a função poética, primeiramente sob o aspecto verbal e, em um segundo momento, *mutatis mutandis*, aproximando estética e poética do ponto de vista extraliterário com base na interpenetração do signo verbal e não verbal e

sua "transmutação", em outras palavras, sua tradução intersemiótica em gesto e palavra poética, isto é, a "dansintersemiotização". Nesse processo, ocorre mediação analítica, que surge quando a tradução entre linguagens passa pelo prisma da interpretação criativa, possibilitando uma transmutação de valores poéticos.

• 19 •

A mensagem ambígua de uma obra de arte também pode ser vislumbrada a partir da estética de Hegel. Para esse filósofo, a idéia, representada numa forma concreta e sensível, constitui o conteúdo da arte, cuja função reside em conciliar esses dois aspectos (a idéia e a representação sensível) em uma livre totalidade, tornando a primeira acessível à nossa contemplação. A poética da dança aqui tratada é a ponte de harmonização entre conteúdo e representação na expressão das artistas analisadas. No entanto, e na medida em que essa expressão não escolheu a dança por encontrá-la à disposição e não outra, mas porque o próprio conteúdo de Gilka e Eros, o qual utiliza princípios dessa linguagem, indicou o modo de alcançar sua realização exterior plena e sensível por meio da metodologia do dançarino. Desse modo, é possível, então, pensar em uma linha de atualização que funcione como um sistema para equacionar aquele conteúdo a uma determinada expressão artística.

A função poética da linguagem, originalmente inerente à literatura, está ligada à palavra como um portal que cria imaginariamente sua própria realidade, um universo de ficção que não se identifica com a realidade empírica,² e será aqui analisada também do ponto de vista extraliterário. Para Roman Jakobson, o critério empírico da função poética, inerente a toda obra poética, está

intimamente relacionado aos dois modos de arranjo na linguagem verbal, a *seleção* e a *combinação*, estando eles ligados, respectivamente, aos eixos paradigmáticos e sintagmáticos na construção do texto poético. Jakobson explica que o emissor da mensagem seleciona termos semelhantes, como as palavras guri(a), garoto(a), menino(a), criança, e combina sua escolha com um verbo semanticamente cognato, como dorme, dormita, etc., na elaboração da mensagem. Para o lingüista romeno, "a seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade".³

• 20 • Transladando essas estruturas sintagmática e paradigmática da função poética para a análise da composição coreográfica, pode-se aferir que os arranjos de combinação e seleção também são inerentes à linguagem não verbal. Assim, o bailarino-coreógrafo seleciona os gestos e os movimentos expressivos seguindo um encaideamento, uma combinação que compõe uma frase de movimento, em muitos aspectos próxima da construção poética literária.

Marion North fala sobre as frases de movimento realizadas no nosso movimento inconsciente e como o conteúdo comunicativo presente na combinação de gestos, seqüências de esforços e partes do corpo que se movem pode ser analisado. Para North, as palavras podem ser utilizadas até para camuflar a verdade dos sentimentos; já a linguagem corporal está mais próxima deles. Segundo a especialista do movimento expressivo:

Perdemos algumas de nossas antigas formas de reconhecimento de como através do corpo adquirimos a linguagem. As crianças respondem espontaneamente ao movimento de outra pessoa – elas "vêem" ou "sentem" ou "experimentam" as pessoas como um todo, através desse ser total, como um sentido cinestético, sem analisar ou verbalizar, e, assim, podemos dizer que os povos primitivos ainda têm essa faculdade fortemente desenvolvida. É também possível perceber isso nos encontros de massas ("*mass meetings*") – como uma espécie de "*effort contamination*". Este é um estudo

fascinante do homem através de seus movimentos, e um estudo da palavra do movimento no qual o homem tem o seu único lugar.⁴

Assim, essa "palavra do movimento" da qual nos fala North pode ser comparada ao eixo sintagmático na *combinação* de palavras que formam frases, considerando-se o eixo horizontal ou sincrônico em que a palavra adquire dimensões plurissignificativas graças às diversas relações conceituais, imaginativas, rítmicas, entre outras, que se articulam com os outros elementos do seu contexto verbal,⁵ e que aqui pode ser analisado do ponto de vista da dança como o gesto à procura do seu significado. Ou seja, o gesto ou movimento na dança, equivalente à palavra, só ganha valor como expressão de dança ou de dança/teatro quando se conecta com uma sucessão de outros gestos ou movimentos, criando uma unidade estrutural, uma frase coreográfica articulada no tempo, no espaço, levando-se em conta o peso, a fluência e a intenção cênica da expressão realizada. Marion North afirmava que o movimento expressivo pode ser comparado com a música, na medida em que esta é reconhecida não em notas isoladas, mas por uma sucessão de notas e pausas.⁶ No caso da dança, as frases de movimento realizadas revelam, em seu encadeamento, não só a personalidade característica e os caminhos mentais e emocionais ativos no bailarino, mas as escolhas estéticas e poéticas expressas na composição coreográfica em movimento.

Também o eixo paradigmático, que obriga a uma seleção de termos, considerado vertical ou diacrônico, plurissignificativo na vida histórica das palavras, "a polimorfa riqueza que o correr dos tempos nelas depositou",⁷ transposto como eixo de análise do gesto na dança, revela a evolução estilística e estética dos movimentos, aprimorados segundo o gosto do tempo sob rígida ou livre técnica expressiva. Assim, definições como ações básicas, movimentos voluntários, involuntários, ações quotidianas, movimento estilizado, balé clássico, dança moderna, dança livre, dança folclórica, de salão, etc. são repertório de uma gestualidade milenar na composição de uma renda de movimentos corporais, cuja manifestação depende das vicissitudes semânticas cinestéticas do bailarino-coreógrafo e de suas necessidades de expressão. Muitas vezes, essa

expressão se manifesta pelo hibridismo em sua realização, aspecto que será tratado mais adiante.

Não apenas a poesia apresenta uma seqüência fonológica e de unidades semânticas que tendem a construir uma equação. Analogamente, a dança também é uma estrutura singular que articula seqüências rítmicas em unidades semânticas sinestéticas em constante transformação, compondo equações visíveis em movimentos fugazes de um eterno devir. O texto do bailarino híbrido e polissêmico por natureza, nos seus aspectos de estrutura e composição coreográfica, tem muito em comum com a ciência do verso, cujas origens, segundo Wolfgang Kayser, "derivam da dança ou de um caminhar festivo em atos de culto".⁸

• 22 •

DELSARTE E LABAN: A SEMIÓTICA DA AÇÃO

Para realizar uma aproximação da organização lingüística à lógica dos movimentos na dança, faz-se necessário examinar duas técnicas. A primeira marcada pela microestrutura do movimento proposta por François Delsarte (1811-1871). Em Delsarte encontra-se o estudioso pioneiro na definição dos princípios do movimento expressivo, considerados fundamentais na dança moderna. Apesar de sua formação inicial de cantor, também se ocupou em pesquisar a relação entre a voz, o gesto e a emoção interior, estudando os diferentes tipos humanos para estabelecer um catálogo de gestos que correspondessem a estados emocionais. Seus princípios relacionados ao movimento expressivo reforçam a idéia de que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto.

Delsarte detém um microestudo do gesto: todos pormenores de intensidade ou de força agindo de forma ordenada ou mediatizada pelo método. Nele, o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso; a expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos; a extensão do corpo está ligada ao sentimento de auto-realização, e o sentimento de anulação traduz-se por uma flexão do corpo. Ted Shawn, Ruth Saint-Denis, Isadora Duncan e Rudolf Laban desenvolveram trabalhos em consonância com os princípios de Delsarte, que considerava o

corpo uma estrutura tripartida, composta das partes intelectuais, emocionais e físicas.

A ciência de Delsarte, de análise do gesto que precede a origem da palavra e da voz, é realizada segundo três aspectos: a estática (parte da ciência que regula o equilíbrio das formas), a dinâmica (ciência da expressão dos movimentos, que estuda o ritmo, a inflexão e a harmonia) e a semiótica (ciência que determina o valor dos tipos e das formas que afetam os agentes da expressão; é a análise da forma orgânica, e seu sentimento correspondente indica para cada signo um significado). Segundo essa análise, a estática seria a vida do gesto, e a semiótica, o próprio espírito.⁹ Essa dualidade, entretanto, caracteriza a participação do homem na tríplice natureza divina (Pai, Filho e Espírito Santo) com seu corpo (sensibilidade, sensações corporais), alma (moralidade, sentimentos) e espírito (intelectualidade, pensamentos), que se expressam externamente, pela voz, pelo gesto e pela palavra,¹⁰ respectivamente, conforme o quadro a seguir:

• 23 •

Tríplice natureza divina (Pai, Filho, Espírito Santo) HOMEM – "O objeto de arte"			
(Lei de correspondência: no homem as qualidades espirituais invisíveis tornam-se visíveis)			
Níveis	Corpo	Alma	Espírito
Estados interiores (define as espécies de expressão)	Estado sensível (sensações)	Estado moral (sentimentos)	Estado intelectual (pensamento)
Modalidade expressiva exterior	Voz	Gesto	Palavra
Gênero da expressão	A expressão de derivação vital será excêntrica (voltada para o exterior)	A expressão de derivação anímica será normal (equilíbrio entre exterior e interior)	A expressão de derivação espiritual será concêntrica (voltada para o interior)

Ainda postulando a idéia geral de uma semiótica gestual, tem-se de destacar Rudolf Laban (1879-1958), criador da *Ausdruckstanz*,¹¹

que, junto com Mary Wigman (1886-1973) e Kurt Jooss (1901-1979), foi responsável pela difusão da dança moderna expressiva. Rudolf Laban, húngaro, estudou na Alemanha e depois emigrou para a Inglaterra. Laban publicou vários trabalhos em que discute métodos de análise da arte da dança, do movimento e das técnicas corporais.¹²

O coreógrafo húngaro trabalhava a integração de linguagens cênicas, fazendo com seus alunos alguns passeios nos quais dançavam palavras e frases poéticas por eles compostas para favorecer uma referência interna e pessoal. Outra prática labaniana era criar danças sem acompanhamento musical para, segundo ele, valorizar a elaboração do movimento como linguagem independente, seguindo seus próprios ritmos naturais.

• 24 • Laban contribuiu de maneira significativa para o entendimento dos fatores fundamentais presentes nas ações corporais. Graças às suas descobertas, abriram-se novas possibilidades de reflexão sobre o processo de criação e realização técnica eficiente para a criação de uma frase de movimento expressivo na arte da composição coreográfica.¹³

A frase de movimento pode ser definida como um conjunto orgânico de gestos que comunicam uma ação corporal estruturada em início, meio e fim respectivamente, compondo as fases de preparação, ação propriamente dita e recuperação que se desenvolvem em padrões cíclicos, determinados, por sua vez, pela contemplação de ritmos da natureza ou estruturas reais e virtuais plasmadas na expressão corporal do homem. Para Marion North, o tamanho das frases pode ser pequeno ou longo, compondo seqüências de movimentos de características simples (como uma sentença simples) ou completa (complexa ou composta, com frases elaboradas com pausas de longa ou pequena duração).¹⁴ Sobre essa escrita corporal, Laban postulava que:

Provavelmente a dança e a arquitetura são duas artes básicas humanas das quais as outras derivam. Nós podemos construir modelos plásticos tridimensionais de traço-forma, nos quais o papel da linha de movimento é percebido, plasmado, ponto após

ponto, na transposição do traço-forma como entidade plástica. [...] A invenção na arquitetura ou na forma plástica ou pictórica é na realidade uma frase corêutica. Essa frase é construída fora das trocas das tendências espaciais específicas. Pode ser fornecida pela troca de direção quando alguém desenha um símbolo bem conhecido, semelhante à letra do alfabeto ou a um número. O próprio símbolo pode ser desenhado não só no papel, mas formado plasticamente em três dimensões espaciais. Símbolos, conhecimento e desconhecimento constituem os modelos espaciais da dança.¹⁵

Na doutrina de Laban encontra-se toda uma teoria filosófica. Para ele, há dois princípios fundantes que regem o movimento no universo: a dimensão espiritual, que está encerrada em uma terra de absoluto silêncio, e uma dimensão material, que se abre para vasto território de aventura. Essas dimensões somente são unificadas pelo movimento artístico por meio das duas partes do símbolo: a alma e o corpo expressivo. A gênese desse processo é o que o autor chama de Tempestuosa Intensidade, que abrange o conceito expressionista de integridade do processo artístico, proclama a universalidade da dança e postula uma liberação da dança da dependência da música, introduzindo, assim, danças musicais, cujo intuito é liberá-la da recepção de vocabulários de movimentos codificados, abrindo espaço para a improvisação como um recurso no processo técnico de treinamento corporal e de composição coreográfica. Esse percurso como um todo tende a livrar a dança da dependência narrativa, valorizando os movimentos e as formas abstratas e localizando, no plano do movimento, o "ser espacial", quase divino, por meio do uso de uma geometria espacial para a condução do movimento. Laban utiliza como exemplo os sólidos platônicos convertidos em móveis do quadro espacial conduzidos pelos dançarinos.¹⁶

Nas teorias de Laban, o movimento é entendido como uma arquitetura viva, na medida em que ele ocorre no espaço, criando formas e caminhos, mudanças de relações e lugares. Em seu método de estudo, há uma aguda observação das atitudes e dos

movimentos do corpo humano, que são organizados de acordo com as qualidades dos esforços realizados. Esses esforços podem ser ainda, segundo a técnica de Laban, combinados em variadas qualidades, tais como: peso (firme-forte, leve-fraco), espaço (atitude direta ou multifocada), tempo (urgência ou não do movimento) e fluência (a sensação de ligação ou contenção dos movimentos: graus de controle). Finalmente, essas qualidades também são focadas de acordo com as atitudes internas, mentais, externas e emocionais do bailarino.

· 26 · A palavra "esforço", segundo Laban, refere-se aos aspectos qualitativos do fluxo de energia no movimento. A teoria do esforço-forma reúne o estudo da "eucinéctica", termo desenvolvido por Laban que se ocupa dos aspectos qualitativos do movimento, e da "corêutica", outro termo labaniano, ou dos aspectos formais de organização no espaço, os princípios espaciais que regem a forma do movimento. A eucinéctica envolve os aspectos expressivos do movimento no estudo das relações entre a atitude interna e externa do indivíduo em determinada "ação" que articula uma variação de combinação das qualidades dos fatores do movimento. Toda "ação" passa a ser expressiva, dependendo da sua finalidade em cena, desde a ação mecânica propriamente dita, ou seja, a fisicalidade como possibilidade de articulação do movimento, até uma ação cotidiana ou uma ação metafórica, vinculada, por exemplo, aos movimentos da natureza.

Segundo a teoria de Laban, para cada movimento externo ocorreria um movimento interno associado aos fatores do movimento — peso (intensão),¹⁷ espaço (atenção), tempo (decisão), fluência (precisão). Seguindo esse caminho, a ação resultaria realmente expressiva, partindo de uma série de combinações entre esses fatores do movimento e suas respectivas atitudes internas, configurando assim a movimentação de uma personagem específica, ou uma determinada qualidade de movimento abstrato. Para Laban, a variabilidade do caráter humano deriva da multiplicidade de atitudes possíveis em face dos fatores do movimento, e é da maior importância que o ator-dançarino identifique as atitudes interiores habituais, que são as indicações básicas do caráter e do temperamento do indivíduo. Quando o indivíduo domina o fator

fluência, domina a precisão: sua atitude de controle dos graus de liberdade do seu movimento responde pelo ser preciso; dominando o fator espaço, ele domina a atenção: enfatizando o foco direto ou multifocado, ele tem uma atitude mais alerta ou atenta; quando o indivíduo domina o fator peso, domina a intensão do movimento: o ser firme ou delicado dá às atitudes uma intensidade mais, ou menos, assertiva; finalmente, quando o indivíduo domina o fator tempo, domina a decisão: a maior ou a menor urgência do movimento faz que as atitudes sejam mais ou menos arrojadas ou impulsivas ou ainda mais ou menos ambivalentes, afetando a decisão. O quadro a seguir mostra as atitudes internas associadas aos fatores do movimento e suas respectivas direções e dimensões espaciais:¹⁸

• 27 •

Fator de movimento	Plano espacial	Direção principal	Direção secundária	Dimensão das direções ¹⁹	Atitude associada
Fluência: integração, sensação de unidade corporal. Espaço: comunicação, início do princípio de realidade	Horizontal (mesa)	Lado-lado	Frente-atrás	Amplitude (expandir ou fechar)	Precisão (sentimento) Atenção (pensamento)
Peso: assertividade, estabilidade	Vertical (porta)	Alto-baixo	Lado-lado	Comprimento (emergir ou afundar)	Intensão (sensação)
Tempo: execução, operacionalidade, locomoção, mobilidade	Sagital (roda)	Frente-atrás	Alto-baixo	Profundidade (avançar ou recuar)	Decisão (intuição)

A metodologia de Laban também inclui o treinamento da habilidade vocal segundo o mesmo princípio de combinação dos fatores fluência, espaço, peso e tempo empregados no desenvolvimento da ação. Dessa forma, voz e movimento participam de uma educação integrada na busca do movimento expressivo. As oito ações básicas de esforço (socar, flutuar, pontuar, pressionar, talhar,

torcer, sacudir, deslizar) "representam uma ordenação dentre as combinações possíveis dos elementos peso, espaço, tempo, a qual é estabelecida de acordo com duas atitudes mentais principais que envolvem, por um lado, uma função objetiva e, por outro, a sensação do movimento".²⁰ Essas ações básicas são também empregadas ao mesmo tempo no desenvolvimento da ação vocal e física nos exercícios de treinamento de atores e dançarinos.²¹

Segundo Laban, precisão, atenção, intensão e decisão são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa.²² Essa ação só se manifesta quando o esforço é ativado (motivado) de dentro para fora e encontra sua expressão concreta no movimento do corpo. A combinação desses quatro fatores do movimento dão origem ao repertório individual²³ de movimento, que é único para cada indivíduo e tão específico que, quando é "capturado" na escritura simbólica, permite a análise da personalidade. Essa escritura simbólica do movimento permite o registro e a reprodução desse por pessoas que nunca viram a coreografia antes. Segundo Solange Arruda, "a coreografia *My fair lady* foi concebida e escrita em Labanotation nos EUA por Hania Holm e enviada para a Inglaterra, onde foi realizada".²⁴

Ao definir as ações básicas do movimento, selecionando determinados tipos de ações e combinando-as, levando-se em conta o grau de intensidade dos esforços, Laban teoriza o movimento como uma espécie de organização frásica em que há uma combinação das qualidades internas do movimento de atenção, intensão, precisão, decisão, que são configuradas em uma seleção de informações lingüísticas que muitas vezes indicam ações externas.

Por exemplo, com a metodologia de Laban, acima descrita, é possível fazer a dansintersemiotização de uma frase determinada, transformando-se, por exemplo, em interpretação corporal expressiva uma oração imperativa, cuja estrutura é muito próxima à ação básica socar, que articula o tempo rápido com o peso firme e o espaço focalizado. Uma equivalência da ação socar (peso firme – espaço direto – tempo rápido) tem-se na construção verbal "*Pedro, corra e leve logo a sacola!*", perfeitamente possível de ser transladada para as ações do movimento e que já contém a indicação sîgnica da atitude corporal a ser

assumida, conforme os postulados acima que se encontram na *labanotation*.²⁵

Analogamente, pode-se avaliar, na poesia, os esforços ou as qualidades inerentes ao movimento (como o peso, o espaço, o tempo e a fluência) transpostas para a palavra. Um exemplo pode ser extraído da poesia de João Cabral de Melo Neto:

*Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras*

*palavras és, palavras
impossíveis de poema.
Te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,*

*contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; [...]*²⁶

• 29 •

Nesses versos, a união dos eixos de seleção e combinação e a transcendência e a ponderabilidade das palavras encontram no peso firme ou leve a transmutação do sentido de “fezes” (naturalmente associada ao peso), cuja fisicalidade, em uma reversão paradoxal, se transforma em imagem sem peso, etérea, ao se confrontar com as sonoridades de “fezes”, “breve”, “leve”. Assim, o fonema /É/ presente nos vocábulos desconstrói o sentido de “peso” e, por sua abertura em oposição à fechada articulação do /u/ de “cuspe”, por exemplo, retira toda a ponderabilidade dos versos, e considerando-se que as aproximações de “fezes”, “leve” e “breve” orientam a leitura para o eixo da similaridade, temos uma ocorrência da função poética pelo fato de o vetor de orientação lingüística estar direcionado para a sonoridade das palavras.

Ainda seguindo a orientação da leitura labaniana, tem-se a corêutica, ou seja, os princípios de orientação espacial por meio

dos quais se pode analisar descritivamente o movimento humano. Com o desenvolvimento da corêutica,²⁷ aspectos formais do movimento e suas relações espaciais passam a ser estudados na fluência da forma do movimento nos planos, nos níveis e nas dimensões espaciais. Essa característica está presente nos fundamentos teórico-práticos desenvolvidos por Rudolf Laban, em que o espaço interno se expande no espaço externo e o espaço externo encontra paralelo no espaço interno. A cinesfera²⁸ é um outro termo empregado por Laban para definir o espaço vital ocupado pelo corpo, que tem uma característica elástica totalmente voltada para a "vivência" individual desse espaço, vinculada às experiências internas e emocionais do indivíduo. Ela pode ser definida como a região do espaço que tem possibilidade de ser alcançada com qualquer extremidade do corpo, sem sair do lugar. A cinesfera tem uma característica de elasticidade, que na vida cotidiana pode estar relacionada aos aspectos emocionais, dependendo da preferência ao se escolher usar a cinesfera interna em um estado mais introspectivo ou ocupar a cinesfera média, social ou externa, nos estados mais extrovertidos.

Para relacionar literatura e dança em uma análise interdisciplinar, recorre-se, em uma primeira instância, aos elementos comuns em ambas as artes, ou seja, aos seus fatores inerentes, que constituem as peculiaridades expressivas de cada linguagem. Assim, função poética (mais da literatura) e fatores do movimento (mais da dança) serão instrumentos de análise deslocados de seu ambiente original e servirão como estímulos de leitura retroalimentativa, isto é, estruturas da dança que servem para alimentar o imaginário e os procedimentos da criação literária e estruturas da literatura que repercutem e ressoam na criação do movimento expressivo da dança. Pensar do ponto de vista da análise do movimento, segundo a metodologia labaniana, o que seriam estruturas como cinesfera, ou peso, espaço, tempo, fluência, elementos da corêutica ou da eucínética na linguagem da poesia é pensar a aura da palavra. Essa cinesfera da palavra poderia ser entendida como a projeção espaço-temporal, a quantidade de informação contida nos vocábulos — essa unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado²⁹ — do mais simples ao mais

complexo, do mais restrito ao mais amplo, assim como também estariam sendo analisados os graus de esforços contidos nas palavras e suas combinações frasais (verificando a combinação das qualidades de atenção/foco do sujeito, narração, precisão/fluência de idéias e de elementos lingüísticos, intensão/peso e fisicalidade das imagens, decisão/tempo, presente, passado, futuro). Essas analogias entre estruturas da palavra e estruturas do movimento exigem um deslocamento de conceitos e uma busca de identidades. Gillo Dorfles explica muito bem esse processo para o crítico das artes:

O fato de que o espaço, com o tempo, venha, por seu turno, a sofrer a subdivisão e a repartição proporcional, em minutos fragmentados, recorrentes e homólogos, parece-me uma prova daquela identidade topo-cronológica considerada como unívoco *medium*, no qual se vão desenvolver os fenômenos cadenciais e harmônicos que estão na base de toda arte, seja musical ou visual. Cada divisão nas artes rítmicas (música, poesia, dança), e nas artes plásticas (arquitetura, pintura, escultura), vem, portanto, a obedecer estes conceitos.³⁰

• 31 •

Esse diálogo metodológico entre a linguagem visual (arte do espaço), a imagem poética e a imagem de dança (artes do tempo) é também descrito em um exemplo de Laban, em que sua concepção dos esforços coreográficos desenvolvidos em grupos de dançarinos pode ser inspirada em imagens metafóricas de elementos da natureza que sugerem um caráter mais expressivo e mais rico de informações e de esforços poéticos. Para o cientista da dança, os movimentos grupais no palco lembram de certo modo as mutáveis nuvens, das quais tanto se pode formar uma tempestade como irromper o sol.³¹

A contaminação da linguagem escrita com a linguagem do movimento e a linguagem musical também já foi realizada em uma outra teoria desenvolvida por Rudolf Steiner:³² a euritmia (dança em que todo o corpo participa pela movimentação definida na interpretação de um intervalo musical). Os movimentos codificados

nessa teoria constituem verdadeira semântica para a interpretação de uma seqüência mais metafórico-poética ou mais musical. Dorfler esclarece essa metodologia, na qual os movimentos não são mecânicos ou arbitrários e sim se originam nas antigas figurações, nas complexas assimilações com as componentes formais do nosso ou de outros alfabetos, enquanto outros movimentos particulares se inspiram em signos planetários ou zodíacos.³³

Se para Steiner existiam aspirações práticas, didáticas e terapêuticas, neste trabalho as associações entre dança e literatura visam à construção de uma metodologia de interpretação híbrida da obra de poetas-dançarinos, os quais fazem da dança da vida a expressão máxima de suas linguagens artísticas.

• 32 •

FUNÇÃO POÉTICA DO MOVIMENTO

Os instrumentos de análise da linguagem corporal desenvolvidos por Delsarte e Laban podem colaborar significativamente no repertório de possibilidades a ser exploradas na análise da dansintersemiotização presente nas obras de Gilka Machado e de Eros Volússia, na medida em que ambos os métodos exploram o conhecimento do homem no sentido holístico. Essa visão múltipla de aspectos físicos, psicológicos e psíquicos possibilita vários níveis de modulações, interpretações e associações metodológicas entre poesia e dança.

Para Laban, a interação entre as várias artes origina-se de uma unidade sagrada e, mesmo com o posterior isolamento das linguagens artísticas, permanecem nelas características do primitivo entrelaçamento lingüístico. Para o cientista do movimento, "as palavras podem estar repletas de música e movimento, ao passo que a dança e a música estão muitas vezes carregadas com as idéias que as palavras traduzem".³⁴

Também Gillo Dorfler fala dessa multiplicidade de linguagens presente na dança como a "síntese humana" dos diversos códigos, como, por exemplo, o som, a palavra ou os elementos da pintura e da escultura, os quais encontram no gesto do bailarino

sua reafirmação.³⁵ Assim, na efetivação da leitura “dansitersemiótica” de textos poéticos pudes de figuras da linguagem da dança e de danças motivadas por poesias, será usada uma combinação dos métodos de Laban e Delsarte como instrumento de análise para definir e orientar a interpretação de correlações entre gesto expressivo e linguagem escrita.

A essência simbólica, múltipla e polissêmica como consequência da superposição do eixo paradigmático ao sintagmático, ou seja, da similaridade superposta à contiguidade,³⁶ eleva também à dança o caráter poético de superação e transcendência. Assim, a função poética, que, segundo Jakobson, “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”³⁷ e realiza-se quando o artista consegue prescindir do próprio repertório tanto na literatura quanto na dança na expressão da sua arte. Essa superação, superposição de eixos, transcende barreiras de linguagens, unindo a multiplicidade semântica, e a expressão atinge o ser/perceptor sensível como um todo, compondo uma percepção do poético em que não existem graduações de beleza, em que a expressão mais simples e a mais complexa provocam um único e mesmo estado de contemplação estética.

• 33 •

A poética do dançarino aqui analisada como conteúdo de expressões dansitersemiotizadas entre literatura, filosofia e dança aborda a produção imagética corporal como consciência semiótica e estética, procurando analisar a ação do signo tanto na sua qualidade quanto na sua função comunicativa de produção de sentido.

O sistema de trocas “moto-contínuo” no diálogo entre linguagens diversas é uma expressão da “semiodiversidade” que conduz a evolução do pensamento artístico na busca de realização de uma obra que idealmente concebida fora do *self*, como propõe Calvino,

nos permite sair da perspectiva limitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico.³⁸

Alguns criadores em dança compreenderam uma outra possibilidade da "semiodiversidade"³⁹ quando desenvolveram a expressão híbrida, dando início a linhas de trabalho que muito influenciaram várias gerações de dançarinos, começando por Isadora Duncan, Rudolf Laban, Kurt Jooss, Pina Bausch, para falar dos que integraram a linguagem da dança e do teatro. No Brasil, Eros Volúcia, a criadora do "balé brasileiro", cultivou uma memória ética/estética quando, por meio de suas danças, recriou ritmos populares, como o frevo, o samba e a congada, sob formas híbridas⁴⁰ com outras técnicas de dança, como a clássica ou a expressionista (ela foi a primeira bailarina que ousou sambar com sapatilhas de ponta), fundindo elementos de várias linguagens cênicas de seu tempo com elementos literários e musicais, criando sua singular expressão.

Esse hibridismo dansintersemiótico de produção e tradução de imagens poéticas da dança para a poesia e da poesia para a dança na relação de analogia estabelecida, neste trabalho, entre a dança volusiana e a poesia giliana caracteriza um sistema de retroalimentação. Ou seja, o importante não é a questão do que veio primeiro, mas a necessidade intrínseca e básica de diálogo como condição primeira para a existência mútua de ambas as expressões.

René Wellek e Austin Warren falam dessa associação simbiótica de estruturas entre as artes plásticas, a literatura e a música, incluindo-se aqui a dança. Para esses autores, as várias linguagens, embora individuais, com diferentes evoluções de cadência e estrutura interna específica,

devem ser concebidas como um esquema complexo de relações dialéticas que funcionam nos dois sentidos, de uma arte para a outra e vice-versa, e que podem ser inteiramente transformadas dentro da arte em que ingressam.⁴¹

Danilo Lôbo estabelece, em um quadro comparativo, a inter-relação entre literatura, pintura, língua e música, que, segundo ele, ocorre em dois níveis: o da concretude e o da abstração. Lôbo argumenta que:

O enredo em literatura equaciona-se com o figurativo na pintura e com a melodia na música. É graças a esse nível mais palpável, digamos assim, que a mensagem adquire consistência. Do ponto de vista da língua, esse é o nível da denotação, do sentido primeiro dos vocábulos. No segundo nível, a psicologia das personagens na narrativa equipara-se à abstração na pintura e à harmonia na música. No plano lingüístico, estamos na área da denotação.⁴²

Acrescentando-se a esse quadro, elaborado por Lôbo, os eixos sintagmáticos e paradigmáticos para a análise da poesia, categorias de Jakobson, e abordando também a dança e os métodos de Delsarte e Laban, obtém-se:

• 35 •

Literatura	Língua	Pintura	Música	Poesia	Dança
Enredo	Denotação	Figurativa	Melodia	Eixo horizontal sintagmático (combinação)	Coreografia *Laban: corêutica *Delsarte: estática
Psicologia das personagens	Conotação	Abstrata	Harmônia	Eixo vertical paradigmático (seleção)	Gesto/ movimento à procura de significado *Laban: eucinética *Delsarte: dinâmica e semiótica

Fonte: Danilo Lôbo

Partindo do quadro antes transcrito, pode-se ter uma visão geral da inter-relação dos dois níveis nas várias linguagens analisadas, assim como se estabelece a possibilidade de diálogo analógico entre as estruturas a ser analisadas.

Complementando esse aspecto de uma analogia dialógica entre dança e literatura também devem ser levadas em consideração as

hipóteses de Lessing, que no seu *Laocoonte* descreve vários caminhos de análise na construção expressiva da obra de arte que resultam do hibridismo entre pintura e poesia. Para o filósofo, o fato de o artista imitar o poeta não é depreciativo; o primeiro possuía um modelo, mas, uma vez que ele teve de traduzir esse modelo de uma arte para outra, seus caminhos de elaboração expressiva foram muito independentes.⁴³ Assim, Gilka Machado e Eros Volússia, apesar da grande sintonia e das afinidades artísticas e pessoais, fizeram caminhos independentes, cada uma contribuindo a seu modo para a elaboração criativa na evolução do texto do dançarino.

Mãe e filha foram únicas na mestria simbólica de suas artes, cumprindo o que Edmund Wilson pregou a respeito da personalidade do poeta no Simbolismo. A especificidade de suas obras é o resultado de uma linguagem capaz de expressar suas personalidades e percepções, a qual, por sua vez, é plasmada em símbolos: "O que é tão especial, tão fugidio e tão vago não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens, que servirão para sugerir-lo ao leitor".⁴⁴

Assim, as imagens poéticas, criadas por ambas as artistas na dança e na literatura respectivamente imbricadas, compõem uma tecitura de níveis e estruturas de diálogos que deflagram uma metodologia que pode ser denominada de dansintersemiótica da linguagem verbal e corporal e será analisada nos capítulos: 5 e 6.

NOTAS DO CAPÍTULO 2

- 1 JAKOBSON, 1969, p. 15.
- 2 JAKOBSON, 1969, p. 26.
- 3 JAKOBSON, 1962, p. 129-130.
 - 4 NORTH, 1978, p. 6.
 - 5 SILVA, 1969, p. 32, 33.
 - 6 NORTH, 1978, p. 22.
- 7 JAKOBSON, 1969, p. 31.
 - 8 KAYSER, 1967, p. 118.
 - 9 BARIL, 1987, p. 374.
- 10 BONFITTO, 2002, p. 3.
- 11 Termo alemão utilizado para designar a dança moderna de caráter expressivo. Segundo Antonio José Faro e Luiz Paulo Sampaio, "muitos especialistas rejeitam essa definição por sua possível ambigüidade com relação ao Expressionismo, como Wigman, que preferiu o termo *Neue Künstlerische Tanz* (nova dança artística) e Milloss optou por *Freier Tanz* (dança livre)" (FARO; SAMPAIO, 1989, p. 23).
- 12 Laban publicou diversos trabalhos sobre a arte da dança, do movimento e das técnicas corporais. Por exemplo: *Dança educativa moderna*, em 1950; *Domínio do movimento*, em 1954; e *Princípios da dança e de notação do movimento*, em 1954. Entre suas principais composições estão *Rosário*, *Prometheus*, *Don Juan*, *Cinderella*, *The Enchanter*, *Titan*, *Agamemnom* e *La Nuit*. No início do seu trabalho, montou danças sem acompanhamento musical, justamente para valorizar a elaboração do movimento como linguagem independente, seguindo seus próprios ritmos naturais; depois, recorreu a instrumentos de percussão e, em seguida, a músicas compostas especialmente para os movimentos.
- 13 LABAN, 1976, p. 115.
- 14 NORTH, 1978, p. 22.
- 15 LABAN, 1976, p. 115.
- 16 DUNLOP; GEARY, 1998, p. 41-42.
- 17 Termo aqui empregado no sentido de graduação da tensão corporal.
- 18 SERRA, 1990.
- 19 Para estudar sistematicamente o espaço com a finalidade de desenvolver seu sistema de notação coreográfica, Laban observou a fluência da forma (expandir e contrair) e identificou nos planos as dimensões espaciais de comprimento, amplitude e profundidade, as quais têm origem nos seus respectivos planos espaciais: vertical (cima-baixo), horizontal (lado-lado) e sagital (frente-atrás); e utilizou uma grafia em que definiu os níveis espaciais, no qual o movimento ocorre e orientou radialmente, a partir de um ponto central, as 27 direções espaciais.
- 20 LABAN, 1978, p. 117-120.
- 21 Jean Newlove esclarece a importância para a expressividade do movimento, da observação e do trabalho articulado das ações, tanto corporais como vocais: "*Sounds accompanying working actions are the audible result of an inner mood. Stenuous physical activity such as logging or hauling nets is usually accompanied by sound. We are getting used to*

tennis players accompanying their efforts with sound at Wimbledon. Extreme emotions such as great sadness or joy normally give rise to sound"

(NEW LOVE, 1993, p. 99).

22 LABAN, 1978, p. 131.

23 O método de análise do movimento expressivo desenvolvido por Laban, embora tenha uma motivação no estudo da configuração do repertório individual e interno para a ação externa, também se relaciona com a dança coletiva, denominada dança coral, em que o objetivo é reunir pessoas com motivação para a realização de movimentos livres em oposição aos movimentos mecânicos do cotidiano, promovendo assim um clima festivo de interação e diálogos corporais (ARRUDA, 1988, p. 41).

24 *Ibid.*, p. 44.

25 A *labanotation* é um método de notação do movimento expressivo para registro de coreografias.

A preocupação com o caráter educativo levou Laban a desenvolver esse método em que o movimento é registrado no papel graças à combinação de símbolos gráficos que são associados à direção do movimento no espaço, aos níveis (alto, médio e baixo), ao tempo (lento, médio e rápido) e às partes do corpo que se movem. Para Laban: "Uma literatura da dança e da música escrita em símbolos de movimento é tão necessária e desejável como os registros históricos da poesia, na escrita, e da música, na notação musical" (LABAN, 1978, p. 53).

26 MELO NETO, 1994, p. 101-102.

27 O conjunto do estudo da corêutica e da eucinética permite reconhecer as relações do movimento com o espaço exterior e as relações deste com as atitudes internas que motivam o movimento. Esse conhecimento

leva à percepção e à interpretação de traços do caráter e da personalidade de quem executa o movimento, ao mesmo tempo que permite sua reprodução precisa, guardando a característica expressiva inerente, num trabalho de caráter cênico. Laban fala da importância do domínio das sutilezas expressivas do movimento para o profissional dessa arte que devem não somente deter o domínio de determinados padrões de movimento corporal, mas entender também seus significados para o aprimoramento da expressão e da imaginação (LABAN, 1978, p. 146-147).

28 Para Laban: "A cinesfera é uma esfera em volta do corpo, na qual a periferia pode ser alcançada na natural extensão dos membros, mantendo-se o ponto de apoio fixo em um dos pés, o qual nós podemos chamar de *stance*" (LABAN, 1976, p. 10).

29 FERREIRA, 1999, p. 1476.

30 DORFLES [ca. 1969], p. 83.

31 LABAN, 1978, p. 21-22.

32 Para Gillo Dorfles, a teoria da euritmia, desenvolvida por Rudolf Steiner, trata a arte do movimento mais do ponto de vista histórico-iniciático que estético ou filosófico (DORFLES [ca. 1969], p. 264).

33 *Ibid.*, p. 264.

34 LABAN, 1978, p. 146-147.

35 DORFLES [ca. 1969], p. 251.

36 JAKOBSON, 1969, p. 149.

37 *Ibid.*, p. 130.

38 CALVINO, 1990, p. 138.

39 Norbert Wiener fala-nos da importância, da multiplicidade e da variedade das possibilidades de desempenho humano. Para ele, o organismo de um inseto, que não é grandemente modificado no seu molde, é convertido em "um artigo barato, produzido em massa, sem

tennis players accompanying their efforts with sound at Wimbledon. Extreme emotions such as great sadness or joy normally give rise to sound"

(NEW LOVE, 1993, p. 99).

22 LABAN, 1978, p. 131.

23 O método de análise do movimento expressivo desenvolvido por Laban, embora tenha uma motivação no estudo da configuração do repertório individual e interno para a ação externa, também se relaciona com a dança coletiva, denominada dança coral, em que o objetivo é reunir pessoas com motivação para a realização de movimentos livres em oposição aos movimentos mecânicos do cotidiano, promovendo assim um clima festivo de interação e diálogos corporais (ARRUDA, 1988, p. 41).

24 *Ibid.*, p. 44.

25 A *labanotation* é um método de notação do movimento expressivo para registro de coreografias.

A preocupação com o caráter educativo levou Laban a desenvolver esse método em que o movimento é registrado no papel graças à combinação de símbolos gráficos que são associados à direção do movimento no espaço, aos níveis (alto, médio e baixo), ao tempo (lento, médio e rápido) e às partes do corpo que se movem. Para Laban: "Uma literatura da dança e da música escrita em símbolos de movimento é tão necessária e desejável como os registros históricos da poesia, na escrita, e da música, na notação musical" (LABAN, 1978, p. 53).

26 MELO NETO, 1994, p. 101-102.

27 O conjunto do estudo da corêutica e da eucinéica permite reconhecer as relações do movimento com o espaço exterior e as relações deste com as atitudes internas que motivam o movimento. Esse conhecimento

leva à percepção e à interpretação de traços do caráter e da personalidade de quem executa o movimento, ao mesmo tempo que permite sua reprodução precisa, guardando a característica expressiva inerente, num trabalho de caráter cênico. Laban fala da importância do domínio das sutilezas expressivas do movimento para o profissional dessa arte que devem não somente deter o domínio de determinados padrões de movimento corporal, mas entender também seus significados para o aprimoramento da expressão e da imaginação (LABAN, 1978, p. 146-147).

28 Para Laban: "A cinesfera é uma esfera em volta do corpo, na qual a periferia pode ser alcançada na natural extensão dos membros, mantendo-se o ponto de apoio fixo em um dos pés, o qual nós podemos chamar de *stance*" (LABAN, 1976, p. 10).

29 FERREIRA, 1999, p. 1476.

30 DORFLES [ca. 1969], p. 83.

31 LABAN, 1978, p. 21-22.

32 Para Gillo Dorfles, a teoria da euritmia, desenvolvida por Rudolf Steiner, trata a arte do movimento mais do ponto de vista histórico-iniciático que estético ou filosófico (DORFLES [ca. 1969], p. 264).

33 *Ibid.*, p. 264.

34 LABAN, 1978, p. 146-147.

35 DORFLES [ca. 1969], p. 251.

36 JAKOBSON, 1969, p. 149.

37 *Ibid.*, p. 130.

38 CALVINO, 1990, p. 138.

39 Norbert Wiener fala-nos da importância, da multiplicidade e da variedade das possibilidades de desempenho humano. Para ele, o organismo de um inseto, que não é grandemente modificado no seu molde, é convertido em "um artigo barato, produzido em massa, sem

maior valor individual que um prato de papel que se atira fora depois de usado". Para Wiener, "a variedade e a possibilidade são inerentes ao sensorio humano — e se constituem, de fato, na chave dos mais nobres arroubos humanos —, porque a variedade e a possibilidade pertencem à própria estrutura do nosso organismo" (WIENER [s.d.], p. 52).

40 Marshall McLuhan fala-nos da importância expressiva dos meios híbridos como intensificação da mensagem poética, que se obtém "não por alguma enfatização direta da força poética, mas pela simples adaptação de situações de uma cultura a outra, sob forma híbrida. [...]

O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e liberação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos"

(McLUHAN [s.d.], p.75).

41 WARREN; WELLEK, 1971, p. 169.

42 LÔBO, 1999, p. 129.

43 LESSING, 1998, p. 129.

44 WILSON, 1967, p. 22.

3 OS PRIMEIROS PASSOS DOS VERSOS

PANORAMA DE GILKA MACHADO

• 40 • A poesia de Gilka Machado tem sido resgatada por estudiosos como uma voz feminina de alta categoria poética no início do século XX, bem como nos seus aspectos antinômicos da ousada temática do desejo erótico e de uma profunda ânsia de pureza. O próprio nome de sua filha, Eros Volúsia, é a representação viva desse sentimento poético, contraditório entre o sagrado e o profano, que se manifestou na vida da dançarina na sua profunda dedicação à arte da dança, no seu resgate de danças sagradas e populares brasileiras, estilizando-as em uma leitura erudita.

Gilka Machado nasceu no dia 12 de março de 1893, no Rio de Janeiro, e morreu em 11 de dezembro de 1980, na mesma cidade. Era filha de Hortêncio Mello e de Thereza Christina Moniz da Costa. Em 1910, casou-se com o jornalista e poeta Rodolfo Machado, com quem teve dois filhos: Heros (que tirou o h do nome, assumindo Eros na sua carreira artística) e Helios, tendo ficado viúva em 1923. Segundo Eros Volúsia, Gilka Machado tinha 13 anos quando ganhou os prêmios de primeiro, segundo e terceiro lugares no concurso de poesia do jornal *A Imprensa*.¹

As obras de Gilka Machado são *Cristais partidos*, 1915; *A revelação dos perfumes*, conferência literária, 1916; *Estados de alma*, 1917; *Poesias* (*Cristais partidos* e *Estados de alma*), 1918; *Mulher nua*, 1922; *Meu glorioso pecado*, 1928; *O grande amor*, 1928; *Carne e alma: poemas escolhidos*, 1931; *Sublimação*, 1938; *O meu rosto*, 1947; *Velha poesia*, 1965. Em 1932, foi publicada em Cochabamba, na Bolívia, a antologia *Sonetos y poemas de Gilka Machado*, com prefácio de Antonio

Capdeville. Suas *Poesias completas* foram editadas em 1978, com reedição em 1991.

Conforme Andrade Muricy, em toda a obra de Gilka Machado transparece a formação simbolista, cujos versos livres, assimétricos e polimórficos se "entroncam diretamente no de Hermes Fontes",² o qual, segundo Antônio Soares Amora, é um "simbolista comedido", ou parnasiano que, "em flagrante oposição aos antigos credos realistas, aceitou do Simbolismo o espiritualismo, o nacionalismo, o intimismo".³ Gilka desde muito jovem destacou-se na poesia. Conforme Muricy, "seu temperamento forte e seu elevado vôo lírico" interessaram o Brasil inteiro. O crítico afirma que na obra dessa poeta as características simbolistas são uma constante: o uso do verso livre, que nas suas poesias adquiriu "maior flexibilidade, movimentos mais envolventes, e como coleantes"; o uso do verbo, "não mais elevado e humano, porém de sabor mais forte e odor mais denso"; a musicalidade "com brilhos repentinos e estranhos de delicadas harmônicas". Muricy afirma que a grande liberdade na obra de Gilka, provinda do Simbolismo, é uma das características responsáveis por sua unidade de expressão e de concepção e que: "Em toda ela encontramos a fluidez conquistada pelo Simbolismo, a individuação por meio das maiúsculas características, e tendência muitas vezes manifestada para sugerir mais do que definir".⁴

O Simbolismo,⁵ do qual faz parte a produção literária giliana, tendo triunfado sobre o Realismo, preparou o advento do Modernismo, que no Brasil teve seu marco inicial na Semana de Arte Moderna de 1922. Conforme Antônio Soares Amora, a

época simbolista, de 1890 a 1920, foi de grande revolução espiritual e moral, desenvolvendo novos paradigmas de compreensão do Universo, da Natureza e do Homem em vários campos do conhecimento: na literatura, na filosofia (com o idealismo, o neo-espiritualismo, o neotomismo, com a psicologia do inconsciente), nas ciências da natureza (com o antimaterialismo) e na política (com o nacionalismo).⁶

· 42 · O culto ao espírito, o antimaterialismo, no Brasil, deu-se em duas correntes: uma no sentido excêntrico, cabalístico e exotérico, com a fundação de várias igrejas e templos de iniciados, chamado de Simbolismo decadentista, corrente não muito representativa; e a outra, corrente do espiritualismo católico, mais forte, cujos princípios resgatavam as tradições nacionais "conseguiu impor-se e projetar-se sobre a época contemporânea".⁷ Nesse sentido, pode-se perceber a influência da segunda corrente em vários poemas de Gilka Machado, em cuja temática aparecem a descrição de danças, ritmos, esporte, moradia, costumes e a descrição física de tipos populares. Esse profundo sentimento espiritualista nacionalista apelava para o conhecimento mais íntimo do homem tipicamente brasileiro, ou seja, o culto ao "potencial humano posto à margem das cogitações, mal compreendido pelo Realismo, cuja defesa e educação eram essenciais ao reerguimento do País".⁸ É no contexto desse nacionalismo que se inserem as obras de Gilka Machado e de Eros Volússia.

EROS VOLÚSSIA

Embora exista muita documentação sobre Eros Volússia, ela se encontra dispersa. A bailarina assim como Gilka Machado têm sido objeto de recentes investigações, estando suas respectivas obras ainda para ser resgatadas e analisadas sob perspectivas contemporâneas. Consta no RG de Eros Volússia a data de nascimento no dia 1º de junho de 1914,⁹ na cidade do Rio de Janeiro, e é também nessa cidade que ocorre sua morte em 1º de janeiro de 2004. A bailarina brasileira desenvolveu um trabalho que lhe confere perfeitamente o epíteto de *a precursora de todas as precursoras*, conforme

apontou Maria Stella Orsini, em seu artigo publicado na revista *Comunicarte*, em 1987, ressaltando “a extrema sensibilidade e a magnífica estética expressiva” dessa “brasileira notável, que foi o repositório vivo da mais alta sabedoria no campo da dança”.¹⁰

Entre os antepassados da artista, encontram-se expoentes da cultura brasileira, como o repentista baiano Francisco Moniz Barreto (1804-1868), o violinista Francisco Moniz Barreto Filho (1836-1900), a radioatriz Tereza Costa, o poeta Rosendo Moniz (1845-1897), o violinista português Pereira da Costa (1850-1890), seu avô materno. A bailarina é filha dos poetas Gilka Machado (1893-1980) e Rodolfo Machado (1885-1923), que constam, ambos, do “Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro” de Andrade Muricy. O pai Rodolfo Machado faleceu quando Eros ainda era bebê, em 1923, tendo sido jornalista de vários periódicos do Rio de Janeiro: *Mundo Brasileiro*, *A Cidade*, *Brasil Centenário*, *Jornal do Comércio*. Após sua morte, sua esposa Gilka reuniu suas poesias em um livro, *Divino inferno* (1924), o qual prefaciou com estranha e dolorosa “introdução”. Andrade Muricy fala da valiosa poesia de Rodolfo Machado, que, segundo o crítico, tem uma subjetividade fria, um simbolismo requintado, avançado e complexo, tendo seus longos poemas “fôlego raro, e grande riqueza de matizado expressional”.¹¹ Essas qualidades podem ser observadas nos poemas de *Divino inferno*, “recobertos dum cristal estranho, límpido e luzente”.¹²

O fato de Eros, além de bailarina, mostrar-se uma intelectual da dança, tendo sido uma das primeiras brasileiras a refletir sobre a teoria da arte do movimento, sem dúvida se deve a uma grande influência das idéias intelectuais dos pais. Eros foi preparada para ser uma artista, desde o nome que recebeu, que já é propício para o meio artístico, até a convivência com artistas de todas as áreas e o exemplo das práticas intelectuais de realização de conferências, constante em Rodolfo e Gilka. Desse modo, foi possível à bailarina encontrar o apoio necessário para o desenvolvimento de sua famosa conferência realizada nos Archives Internationales de la Danse de Paris, em 1948, sendo um evento único na história da dança brasileira, pois até hoje nenhuma outra conferência foi realizada por dançarinos brasileiros nesse “templo intelectual” da dança mundial. Esse fato é sem dúvida uma influência dos pais.

Tanto Gilka como Rodolfo Machado realizavam conferências, primeira com a Revelação dos Perfumes (conferência literária (1916). Rodolfo Machado, segundo Muricy, foi um "conferencista brilhante". O crítico afirma que algumas de suas palestras tinham grande "riqueza de informação psicológica" e um "pitoresco poder de evocação" e mereciam destino diferente, pois o autor "desbravava sistematicamente todas as suas conferências".¹³

Eros Volúcia teve um papel fundamental na formação do balé brasileiro. Pode-se dizer que ela, além de ter aprimorado uma técnica habilmente praticada em várias coreografias e criativas expressões gestuais, também se preocupou – e nesse sentido foi indiscutivelmente uma pioneira – com os aspectos teóricos de suas representações. Dessa forma deve-se analisar sua produção bibliográfica, que consta de um livro, *Eu e a dança*, de 1983, de um artigo, "Aspects of Brazilian Ethnic Dance", publicado na revista americana *Dance Magazine*, em 1949, e de uma conferência, A Criação do Bailado Brasileiro, realizada em 20 de julho de 1939, no Teatro Ginástico no Rio de Janeiro. Nesses textos teóricos, a bailarina descreve sua proposta estética, compondo uma teoria, fundamentada na prática, sobre as danças populares brasileiras e sobre a arte do movimento.

Eros Volúcia alcançou grande renome nas décadas de 1930 e 1940, sendo considerada a sacerdotisa dos ritmos nacionais, a criadora do bailado brasileiro, cujas primeiras apresentações, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ocorreram em 1937. Entre outras realizações, a bailarina foi capa da revista *Life*, em 1941, realizou uma conferência sobre a dança brasileira nos Archives Internationales de la Dance de Paris, em 1948, participou do filme *Rio Rita*, produzido pela Metro-Goldwyn-Mayer, dançando *Tico-Tico no fubá*, em 1942. Foi aclamada por vários críticos no Brasil e em outros países, como Mário de Andrade, Vila-Lobos, Nelson Rodrigues, Raquel de Queiroz, Pierre Tugal, Alfonso Reyes e José Vicente Payá.¹⁴ No Brasil, participou de filmes produzidos pela Cinédia: *Romance proibido* (1944), *O samba da vida* (1937) e *Caminho do céu* (1942). Algumas de suas criações coreográficas dos balés brasileiros ou de temática expressionista são "Sinfonia das mãos" (J. Otaviano), "Ânsia de azul" (Debussy), "Última folha de outono" (J. Otaviano), "Batuque" (Nepomuceno), "Maracatu" (Capiba),

"Catereté" (Francisco Mignone), "Oia o congo" (Benedito Lacerda), "Dança Indígena" (Carlos Gomes), *Tico-Tico no fubá* (Zequinha de Abreu), "Frevo" (Severino Araújo), "Cascavelando" (Sebastião Barroso). Suas primeiras composições coreográficas foram "Sertaneja" e "Iracema", apresentadas no Teatro João Caetano no Rio de Janeiro em 11 de abril de 1931. No mesmo ano, em 6 de agosto, reconstituiu danças do Brasil colonial, ilustrando a palestra de Luís Edmundo na Escola de Belas-Artes do Rio.

Os textos escritos por Eros Volúcia apresentam muitos aspectos poéticos, mostrando uma preocupação com um estilo literário desenvolvido para narrar suas teorias do bailado brasileiro. A obra dessa bailarina resgata elementos populares de uma maneira universal, seja divulgando a arte nacional em produções internacionais, seja articulando os princípios de sua arte essencialmente prática em teorias e processos reflexivos de registro literário. Essa é uma das principais características da arte da dança na universidade como instauração de uma nova área do conhecimento científico.

• 45 •

Eros Volúcia foi uma artista de gênio criativo e independente, tendo realizado um trabalho único no panorama da dança brasileira, mas não se pode negar a importante colaboração de seus pais para que esse fato ocorresse. A colaboração principal na obra de Eros vem da mãe; isso pode ser verificado quando se acompanham os depoimentos da artista a respeito da grande importância da mãe no decorrer de sua carreira artística. A bailarina declara, em seu livro *Eu e a dança*, nos seus "Depoimentos":

Minha atração pela dança penso que foi hereditária, já que meus pais ambos nutriam grande admiração pelo bailado. Sendo que minha mãe tem vários poemas dedicados a dançarinas e confessou-me ter sonhado ser bailarina mas, não encontrando possibilidades para isso, enveredou pela poesia que, a meu ver, é a dança das palavras!¹⁵

O trabalho artístico comungado entre as duas artistas também é marcante em algumas declarações de Eros, como em "Minha última entrevista após a morte de minha mãe":

[...] Era minha amiga, minha conselheira e incentivadora de todas as minhas realizações artísticas. Acompanhava-me em todas as minhas excursões. Nos meus ensaios era ela minha primeira crítica, por sinal muito exigente, mas sem ela, eu estou certa de que nada que fiz poderia ter sido realizado.¹⁶

Em uma outra declaração sobre a confecção de seus trajes de dança, a bailarina, declara:

• 46 •

Quando fui contratada para dançar em cassinos, tive que criar trajes próprios para *night-clubs*. [...] Com o auxílio de minha mãe, que tinha jeito para tudo, conseguimos compor com correntes e guizos uma peiteira que compunha o meu busto e completava a vestimenta. O efeito foi maravilhoso. [...] Consegui realmente o êxito ambicionado, pois, sem perder as características nacionais, eu consegui apresentar uma roupagem de grande efeito e que agradou ao grande público, que não me regateava aplausos delirantes.¹⁷

E é em declarações diretas que a bailarina reconhece, na poesia de sua mãe, uma fonte inspiradora:

Foi inspirada nos versos de minha mãe que criei bailados como: "Ânsia de azul", "Noturno", "Agonia da saudade", "Cascavelando", "Movimento", "Última folha de outono", "Oração" (em que procurei reviver o sonho de Santa Terezinha, vestida de freira, com passos livres do academicismo, e busquei todas as atitudes do estilo sacro, deslizando suavemente, traçando linhas, pequenos movimentos de ascensão e evocando uma chuva de pétalas de rosas que consegui fazer cair num cenário maravilhoso). Todos esses números eu dançava sobre páginas musicais que nunca haviam sido aproveitadas para a dança.¹⁸

O espírito poético é o condutor na busca do movimento expressivo, empreendida por Eros, marcando uma de suas principais características, e chamou a atenção de vários críticos da época. Andrade Muricy, em seu livro *Caminho de música*, comenta a respeito dessa presença poética na obra da bailarina brasileira e da influência atávica dos parentes artistas:

Eros Volússia exprime assim o milagre da transmutação da comoção em gesto, talvez a mais antiga linguagem do homem. É da poesia essa voz, e a poesia é a mais sensível e poderosa sonda, baixando às profundezas abismais, alçando-se, como antena táctil e fremente, para o abismo mais profundo dos céus. [...] Uma ascendência de artistas notáveis (Moniz Barreto, Rosendo Moniz, Pereira da Costa), uma mãe genial (Gilka Machado), longamente prepararam esse instrumento delicado, que sente a vida em poesia e plenitude.¹⁹

• 47 •

Ainda sobre essa herança familiar da bailarina, escreve o crítico Tasso da Silveira:

Eros Volússia, a bailarina adolescente e morena, que traz nas artérias os três sangues que entraram fundamentalmente na formação da raça nova [...] descendente de dois poetas: aquele estranho Rodolfo Machado, que procurou na ebríez simbolista o amortecimento de seu tormento de arte, tormento tão doloroso e sensível nas estrofes esquisitas de seu *Divino inferno*, e essa esplêndida Gilka, a cantora genial, hoje talvez uma das mais sonoras liras femininas do universo. Ser filha desses pais evidentemente nada explica *a priori*, com relação à dança da bailarina menina. Mas diante da arte de Eros Volússia compreendemos que a ansiedade de ambos se fundiu na alma deles nascida —, e não encontramos outra explicação.²⁰

Eros tem, em sua gênese artística familiar, essa herança dos princípios simbolistas, que nela engendrou, com o poderoso aliamento da poesia, seu ser físico preparado para a dança, conectando expressivamente aos mecanismos de percepção do espiritual.²¹ Esse princípio gerador do movimento expressivo, de conexão dos centros vitais, emocionais e espirituais no ato da dança remete às técnicas desenvolvidas pela bailarina norte-americana Isadora Duncan.

Para a bailarina brasileira, a arte de Isadora foi fundamental, pois trouxe à "dança universal a humanização, a reflexão, a madureza, a linguagem comunicativa do movimento interior",²² mas ela divergia de Isadora no que diz respeito ao repúdio da bailarina americana ao balé clássico. Para Eros, os exercícios do balé eram uma etapa a ser cumprida na afinação do corpo para a harmonia dos movimentos; ela encontrava nessa linguagem um refinamento de movimentos que tiveram uma origem eclética e popular. E por sua característica universal, Eros respeitava os ensinamentos da escola clássica. Com o olhar de pesquisadora, a bailarina afirmava:

Produto de um longo e laborioso ecletismo de movimentos internacionais, enriquecido gradativamente com criações e descobertas resultantes de seus próprios exercícios, a chamada escola clássica hoje constitui um método severo, mas na seqüência desse método se revelam predominantes, facilmente reconhecíveis, os elementos folclóricos espanhóis, italianos e hindus.²³

Da profusão de imagens poéticas, de um Brasil mestiço, Eros recria no movimento de seus olhos, de suas mãos, de seu quadril e de sua boca, em eterno sorriso, a cadência da dança brasileira. A ampla vivência artística de Eros, no cinema, na poesia de seus pais e na sua dança, preparou-a para essa atitude inovadora na criação de uma dança híbrida, alegre, universal e brasileira.

Mário de Andrade afirmava que as danças de Eros eram "deliciosas de espírito, ricas de ritmos plásticos inéditos no

bailado teatral e de um sabor brasileiro marcante”. O escritor faz uma descrição crítica da *performance* da bailarina brasileira, revelando a força expressiva dessas interpretações:

É nos batuques, na interpretação dos passos e mímicas do antigo maxixe ou do atual frevo, nas movimentações mímicas das macumbas cariocas ou dos maracatus pernambucanos que a artista se torna positivamente de maior interesse e de verdadeiro espírito criador. Ora a vemos evocando o antigo Lundu, numa graça mestiça que lembra delicadamente os desenhos de Rugendas e Debret. Ora no “Terreiro de Umbanda”, aos chamados do pai de santo, o espírito de Xangô, deus do raio e do fogo, desce sobre ela, e Eros dança com verdadeiro esplendor muscular, em pinchos e meneios de um frenesi endemoninhado. Ora ela se converte na Dama do Passo, dos maracatus, carregando a Galunga, a boneca imperatriz, e o ritmo lento se move com volúpias de êxtase, interrompido por quedas bruscas de braços, numa primaridade tão negra, tão impressionantemente grave, que se desdobram em beleza aos nossos olhos expressões que nos atiram para as formas larvares iniciais da vida.²⁴

• 49 •

Em sua casa no Rio de Janeiro, em entrevista realizada em 11 de outubro de 2000,²⁵ Eros Volúcia dançou, falou de sua carreira, da mãe, do pai, da dança, de suas habilidades como dançarina. Sempre que mostrava uma foto sua, fazia alguns comentários – “ninguém saltava como eu” – ou gesticulava com as mãos e os braços, em movimentos rítmicos, enquanto falava, consciente de sua facilidade e domínio técnico na dança.

Entre uma pergunta e outra, repetia sempre as recordações mais importantes de sua vida e insistia que “dançar é viver a vida em sua plenitude de graça que é a saúde do corpo e da alma, espiritualizar a forma dando formas eternas ao movimento”,²⁶

mostrando que sua eloquência na prática da dança também se estendia aos mistérios filosóficos de sua arte. Sem falsa modéstia, exclamou em determinado momento: "Em matéria de dança, eu moro no assunto!", mostrou o seu álbum de recortes de jornais e, no meio das recordações, frisava alguns comentários: "esse álbum tem toda a minha vida", "eu fui a estrela do Cassino da Urca", "eu fui a única artista sul-americana que ocupou a capa da revista *Life*". Ao mostrar as fotos, comentava sobre o figurino por ela utilizado no filme *Rio Rita*: "Essa saia pesava quase 15 quilos", dizia, contando detalhes de alguns figurinos que se perderam no mar, afundados junto com um navio bombardeado na época da Segunda Guerra.

• 50 •
Depois de gentilmente ter respondido a tantas perguntas, de ter deixado à disposição seu precioso álbum para as consultas necessárias a esta pesquisa, de ter demonstrado alguns movimentos de sua dança "Cascavelando" e de ter trazido à tona tantas recordações, ao final do encontro ela disse: "Puxa, você me tirou da toca!" O reencontro com o passado despertou nessa senhora a velha chama que tanto a inflamou na juventude. Em 26 de fevereiro de 2002, foi feita uma homenagem à bailarina, com a criação do Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Nessa ocasião, foi apresentada uma reconstituição da coreografia *Tico-Tico no fubá*. Muito feliz com a homenagem, Eros Volússia comentou: "Parece que estou me vendo dançando!"



• 51 •

Eros Volúcia e Soraia Silva

(Fotos de Manuel Torres)



Soraia Silva



• 52 •

Homenagem à bailarina Eros Volúcia, realizada em 26 de fevereiro de 2005, no campus da Universidade de Brasília, mostrando a reconstituição da coreografia *Tico-Tico no fubá*, de Eros Volúcia, pelo CDP Dan/CEN UnB



Eros Volúcia, Soraia Silva e Danilo Lôbo



Soraia Silva



Coreógrafa Soraia Silva e as bailarinas Ana Vaz, Maira, Maria Neves Garcia, Themis Loba

Além de sua carreira como bailarina, Eros Volúcia foi professora do curso de *ballet* do Serviço Nacional de Teatro (SNT),²⁷ tendo tido vários alunos nessa época, entre eles Hugo Bianchy, que, em sua homenagem, fundou uma escola de dança em Fortaleza: a "Academia Eros Volúcia", em 1968. Segundo B. de Paiva, a presença de Hugo no Ceará foi fruto da compreensão do SNT, que o cedeu ao Secretário Municipal de Educação da Prefeitura de Fortaleza para ajudar "a plantar uma mentalidade nas coisas do *ballet*, nesta província de luz e sol, e também – por tristes mentalidades – de algumas nuvens".²⁸

· 54 ·
Eros Volúcia foi considerada a melhor bailarina do Brasil em 1940, conquistando a medalha de mérito da Associação Brasileira de Críticos Teatrais, com suas composições coreográficas "Recordações do Congo", "Lundu", fato que, segundo Mário de Toledo, foi "a maior e mais justa homenagem que se poderia prestar ao seu grande talento, cultura artística e espírito criador".²⁹ Além de suas excursões fora do Brasil (França, Argentina, Estados Unidos), Eros tinha uma vida artística intensa, fazendo filmes na Cinédia e dançando em várias regiões do Brasil. A bailarina dançou no eixo São Paulo–Rio de Janeiro e também em outras cidades, como Belém, Brasília³⁰ e Salvador.³¹

Eros Volúcia atuou em espetáculos, entre os quais as temporadas de bailados oficiais da prefeitura no Teatro Municipal do Rio de Janeiro,³² como a de 1943.³³ Também participou de revistas musicais, entre elas *A borracha é nossa*, de Max Nunes e Silvino Neto, temporada de 1949,³⁴ e *Passo de girafa*, de Luiz Iglezias, temporada de 1949,³⁵ integrando também o elenco de *shows* em cassinos, como *Os três ébrios*, de 1949, no cassino da Urca, ao lado de Grande Otelo, Luís Otávio e de Alvarenga e Ranchinho.

A participação de Eros Volúcia em revistas musicais e em espetáculos de cassinos foi muito polêmica. Ao ser indagada, em uma reportagem, por que se dedicara ao gênero revista, Eros Volúcia respondeu que considerava "o espetáculo elevado, próprio para um grupo, como antiteatral", e argumentou:

O teatro restrito a um determinado número de indivíduos – literatos, críticos ou público de elite – não

é verdadeiramente um teatro. Teatro é divulgação. Se um teatro não é frequentado pelo público, de nada valerá. E, sobretudo, o artista é grandemente prejudicado. Não fica conhecido e sua arte torna-se hermética, circunscrita. No caso, uma bailarina que, principalmente, usa motivos nacionalistas, representados em bailados simples, que lhe valerá (sic) o aplauso de um público diminuto e selecionado? E, de um modo geral, para que poderá servir o teatro com elevação que somente possa ser alcançado por intelectuais? Teatro, sendo diversão, instrução e estética, não se pode limitar a um pequeno grupo de assistentes.³⁶

· 55 ·

Em um momento da entrevista, é possível perceber o papel de Gilka Machado, que se pronuncia a respeito das incursões artísticas da filha no gênero revista. Segundo a entrevista publicada, Gilka Machado:

[...] De início relutou um pouco para que Eros não deixasse o palco das casas *snobes* de espetáculos para vir representar nas ribaltas intensamente iluminadas dos teatros do gênero revista. Todavia, Eros convenceu que desejava fazer teatro para o público e estreou-se na revista, fazendo apenas bailados. Isso se deu na peça *Passo da girafa*, que alcançou absoluto sucesso. Apesar dos pesares, Eros Volúcia sofreu uma verdadeira campanha. Todos os seus admiradores e até a crítica consideravam errado o seu procedimento, abandonando o clássico pelo gênero simples e pouco responsável da revista. Com o tempo, tudo foi se transformando. Eros, com facilidade e com o cartaz que possuía, não teve dificuldade em alcançar o estrelato, e atualmente é a principal figura da companhia Ferreira da Silva, ora atuando no Teatro Carlos Gomes, com a revista "Balança, mas não cai".³⁷

Nas declarações anteriormente expostas, fica clara a necessidade de expressão artística que tinha a bailarina brasileira ao não contar com recursos próprios necessários e com espaços adequados disponíveis à sua dança, porquanto queria divulgar os trabalhos realizados para um maior número de pessoas. Mas em uma sociedade puritana, como a da época, a escolha da revista musical foi um passo arriscado na carreira de Eros. Surgiram críticas como a de Vieira de Melo, que declara:

• 56 •

É claro que Eros Volúcia não pode dar ainda a sua medida, por não dispor da pecúnia necessária a uma montagem de seus bailados segundo as regras da sua dança. Condenada para viver as exposições sem arte e meramente passatempo dos cassinos, tem mesmo arriscado a sua reputação de bailarina, por teimar em atrair o público com miúdos fragmentos, de seus temas, que surgem nos programas dos *grills*, como irrupções intempestivas da favela nos ambientes almiscarados do cosmopolitismo *blasé*. Damos todo o nosso apoio ao seu próximo recital. Ela o merece por todos os títulos, inclusive pela convicção e dignidade da sua vida artística, não tendo nunca descido aos papéis tristes da maioria de suas pares; não tendo nunca figurado como *entraîneuse das boîtes chics* que a requestam, fiel na modéstia ao seu ideal para não trair a sua missão, grande artista de verdade.³⁸

A beleza estética estava presente não só nas danças realizadas por Eros, como também na sua aparência, no seu próprio corpo físico, que, muitas vezes exposto pelas roupas elaboradas nos seus trabalhos cênicos, escandalizava a sociedade. Com esses atributos, a bailarina angariou uma certa aversão do público feminino, que via depravação na figura da artista, e uma supervalorização do público masculino, muitas vezes inebriado pelos dotes físicos da dançarina. Esse fato contribuiu polemicamente para o reconhecimento da bailarina, que abusou do direito de ser festejada, e, como foi dito pela crítica, “abusou mesmo!”³⁹

Salviano Cavalcânti de Paiva fala desse aspecto perigoso na beleza da bailarina:

Eros é uma mulher bonita. [...] A verdade é que a sua beleza, a beleza de seu corpo particularmente é fatal. Atinge em linha reta os intelectuais que se lhe aproximam, que nela se abismam irresistivelmente. Tragados pela voragem, pelo magnetismo da carne, se extasiam, perdem a noção do que os cerca e, *fatalidade atroz*, perdem, ou adquirem no sentido negativo inspiração.⁴⁰

O crítico discorre em seu artigo sobre as várias poesias que são feitas para a bailarina e sobre o mau gosto das produzidas por intelectuais que revelam, nesses textos, os “desvios glandulares, recalques e complexos extravasados por influência terapêutica decisiva da beleza hipersexual da menina Eros”. Salviano cita vários poemas dedicados à bailarina, compostos por intelectuais da época, entre os quais cita um fragmento do poema *Bailarina de ouro*,⁴¹ de Odilon Tavares.

Sobre esse poema, Salviano afirma ser “patético o rogo, a imploração do autor, visivelmente apaixonado pela bailarina, ou melhor, pelo corpo despido da mesma”.⁴² O fato é que na documentação pesquisada foi encontrada uma expressiva quantidade desse tipo de material, como cartas poéticas, poemas de fãs guardados com os recortes de jornal, que se avolumavam em número, juntando-se aos que foram publicados.⁴³

Entre tantas outras cartas de fãs apaixonados, encontra-se a de Pierre Tugal, diretor do Musée de la Danse e conservador dos Archives Internationales de la Danse de Paris, que se referia emocionado à apresentação feita pela dançarina na véspera:

Cara amiga, caríssima amiga, como seria feliz se depois da linda noite de ontem, do magnífico sarau, você tivesse sentido, como eu a mesma plenitude de sentimentos! Você é uma dançarina digna deste nome e o que lhe vou dizer não é uma lisonja – não sou por

natureza lisonjeiro – e você traz consigo a Graça e a Beleza de cada dia. Você é a sacerdotisa da beleza. Toda a sua natureza honesta e reta, todos os seus sonhos e essa missão, ignorada por si mesma talvez, caem no solo como folhas de uma rosa que morre. A rosa desapareceu, porém as folhas guardam a sua cor e o seu perfume. A sua dança desapareceu, mas você desfolhou sobre os que a viram dançar o que eles nunca realizaram até agora. [...] Visto que não é uso nos *archives* oferecer flores, receba aqui, com esta, as flores invisíveis e indestrutíveis.⁴⁴

· 58 · A lista de críticos e admiradores da arte de Volúcia é infindável, incluindo aqueles que apoiavam a criação de sua escola desse novo estilo, o “balé brasileiro”,⁴⁵ como Mário de Andrade. Mas isso não garantiu a continuidade de sua carreira. Sua retirada do cenário artístico foi muito precoce, justamente no momento em que pretendia formar uma escola, um grupo de dança que desse continuidade às suas pesquisas. O momento era favorável na medida em que, depois da guerra, chegavam novos contratos para atuar nos Estados Unidos e em outros países. Alguns acontecimentos pessoais, no entanto, a obrigaram a uma retirada total do cenário artístico.

O grande legado da bailarina brasileira talvez esteja nos seus escritos, já que sua obra em dança não pôde ser registrada, além de algumas fotos e participações em filmes. Assim, mesmo que sua expressão maior tenha sido por meio da dança, seu texto também é impregnado de uma descrição poética das impressões colhidas em suas pesquisas de campo das danças populares. Andrade Muricy observa nos seus escritos: “Uma simples enumeração, minuciosa, precisa, e entanto, eis um quadro de irresistível riqueza decorativa, documento que roça pela obra de arte”.⁴⁶

Destarte, como foi comentado no capítulo anterior, relativo à obra de Gilka Machado, não é objetivo deste trabalho esgotar a análise das obras de Eros Volúcia ou de Gilka Machado em seus aspectos totais e individuais. O que se quer é o resgate dessas obras, que oferecem pistas do fazer integrado entre a linguagem literária

e a linguagem da dança. Portanto, as obras escritas de Eros Volú-
sia possibilitaram essas análises, sendo sua principal linguagem, a
dança, efêmera por excelência, não teve seu registro total, além de
algumas fotos e fragmentos de coreografias realizadas em filmes.
Todo esse material junto com depoimentos, artigos de jornais e
revistas que comentam a produção de ambas as artistas ajudaram
na elaboração dos estudos aqui apresentados.

NOTAS DO CAPÍTULO 3

• 60 •

- 1 "Ela ganhou todos os três prêmios: um com o seu nome e com o poema *Falando à Lua* e os outros dois com *Rosa e Sândalo*, sob pseudônimo" (VOLÚSIA, Eros. "Apresentação". In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1999, p. 7).
- 2 MURICY, 1952, p. 149.
- 3 AMORA, 1955, p. 123.
- 4 MURICY, 1952, p. 150.
- 5 Amora esclarece que a palavra Simbolismo surgiu no século IX "para designar os poetas franceses que, por volta de 1886, em Paris (veja-se o "Manifesto" de Moréas, publicado no *Figaro*, em 18 de setembro de 1886), se organizaram na defesa de uma poesia antiparnasiana, ou mais amplamente, antirealista, antimaterialista, antipositivista" (AMORA, 1955, p. 110).
- 6 *Ibid.*, p. 110.
- 7 *Ibid.*, p. 113.
- 8 *Ibid.*, p. 115.
- 9 Essa data é duvidosa na medida em que a bailarina teve de alterar sua idade para realizar uma viagem internacional; em alguns artigos de jornal aparecem a data de 1º de junho de 1919 (VOLÚSIA, Eros. Suplemento Literário de *A Manhã*, 20/10/1943, p. 224), ou ainda 1º de junho de 1917 como a data de nascimento da bailarina brasileira (VOLÚSIA, Eros. *Diário da Noite*, 1948).
- 10 ORSINI, 1987, p. 108.
- 11 MURICY, 1952, p. 3-5.
- 12 Podemos observar os fatos apontados pelo crítico no seguinte fragmento do poema *Plenilúnio*, de Rodolfo Machado:
- Bizarra sensação vibra em toda minha alma!
Lua — espelho de Mágoa — opala imensa e bela!
— bússola da Ilusão — cronômetro da Calma!
— Águia morta na paz da transparente umbela!
Do éter na fria chuva o luar meu corpo banha
e trôpego, absorto, entre arrepios ando...
Olho tudo em redor sob brancura estranha
Numa alucinação fantástica, pairando...
tonto de luz arranco
histéricas visões de um pesadelo branco!*
(*Ibid.*, p. 3-5).
- 13 *Ibid.*, p. 3.
- 14 VVAA. Eros Volússia através da crítica. Rio de Janeiro (folheto corrompido pelo tempo, sem dados de publicação, original em posse do Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília).
- 15 VOLÚSIA, 1983, p. 35.
- 16 *Ibid.*, p. 179-180.
- 17 *Ibid.*, p. 107.
- 18 *Ibid.*, p. 151.
- 19 MURICY, 1946, p. 232.
- 20 VOLÚSIA, 1983, p. 94.
- 21 Segundo as teorias que influenciavam o Simbolismo, a conexão entre o espírito e a matéria dava-se pela consciência, pela

evolução na cadeia das correspondências, conforme pregada por Emerson: "A ciência sempre avança de par com a justa elevação do Homem, no mesmo passo da Religião e da Metafísica; por outras palavras, o estado da Ciência é um índice de nosso conhecimento de nós próprios. Como cada coisa na Natureza corresponde a uma faculdade moral, se qualquer fenômeno permanece irracional e ignorado é porque a faculdade correspondente, no observador, ainda não está ativa" (EMERSON,

1966, p. 129).

22 VOLÚSIA, 1983, p. 136.

23 Ibid., p. 39.

24 ANDRADE, 1939.

25 Ver Anexo.

26 Essa definição de Eros Volúsia para a arte de dançar está presente no terceiro parágrafo da p. 10 de seu livro *Dança brasileira*, assim como aparece em várias declarações da bailarina em reportagens de jornal e revista.

27 Eros Volúsia, em 1940, exibiu o primeiro *ballet* brasileiro, composto de elementos nacionais, produto do curso, conquistando com ele o primeiro prêmio medalha de ouro, concedido pela Associação de Críticos

Teatrais para a melhor realização coreográfica do ano, realização essa levada a efeito na temporada oficial de operetas, com a peça *Minas de prata*.

Foram três os bailados, em que ela também dançava, e se intitulavam: *Recordações do Congo*, *Taiferas* e *Fandango*.

O *ballet* Eros Volúsia ou Cia. Eros Volúsia dançou em cidades como Salvador, em 1956, e Belo Horizonte, no Teatro Francisco Nunes, em 1956, tendo estado também em temporada, em 1951, no Rio de Janeiro no Teatro Carlos Gomes com "Balança mas não cai".

28 B. de Paiva, ao fazer uma apresentação do programa de estréia da Academia Eros Volúsia, relembra a importância para a dança brasileira da bailarina, parabeniza Hugo Bianchy pela iniciativa em Fortaleza e recomenda aos pais "que, no *ballet*, existe uma missão maior que a de fazer suas princezinhas desfilerem roupas; o *ballet* é um processo de vivência através do corpo e do espírito com o espelho da própria vida, pela dança e pela música, pelo segredo do ritmo e pelo desenvolvimento do corpo; mais ainda, é um fenômeno de tão grande comunicação que, pela dança (gesto e ritmo), deve Deus (antes de criar o homem e, portanto, a palavra, a voz) ter feito o mundo e suas criaturas" (Programa da Academia Eros Volúsia, direção de Hugo Bianchy, Primeiro Festival de Ballet, Teatro José de Alencar, Fortaleza, 10 de dezembro de 1968).

29 TOLEDO, Mário. *Suplemento do Meio-Dia*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1941.

30 Segundo Maria de Souza Duarte, Eros Volúsia apresentou-se em 10/10/1958 na capital federal, no Brasília Palace Hotel, tendo sido o primeiro espetáculo de dança realizado nessa cidade (DUARTE, 1983, p. 56).

31 Leonesy Pontes saúda a bailarina carioca em crônica intitulada *A Bahia a Eros Volúsia*: "A presente temporada de Eros Volúsia no Teatro Guarani contou com a prestimosa colaboração do Exmo. Dr. Octávio Mangabeira D. D. Governador do Estado da Bahia, num preito de reconhecimento à maravilhosa arte desta Rainha do Bailado. O talento artístico da formosa 'brasiliense' é um atestado incontestado de seu êxito, garantindo ao Brasil, no conceito artístico dos povos, um lugar condigno, capaz de

- preservar as riquezas imensuráveis de nossas tradições de cultura” (PONTES [s.d.]).
- 32 Manchetes de jornal como esta: “Recebeu o batismo da macumba e dançou com índios do Araguaia” divulgavam o feito da bailarina brasileira que levava o samba para “o ambiente refinado do Teatro Municipal”. “Recebeu o batismo da macumba e dançou com índios do Araguaia” (*Diário da Tarde*. Belo Horizonte, 8 de junho de 1944).
- 33 Direção e coreografia de Vaslav Veltchek, tendo como destaques Madeleine Rosay, Marília Franco, Luiza Carbonell, Leda Yuqui, Maryla Gremo e a “criadora do bailado brasileiro” Eros Volússia dançando o quadro “Leilão”, com coreografia de Vaslav Veltchek e música de F. Mignone, no primeiro ato como a personagem “A escrava” e no terceiro ato como a personagem “O moleque”.
- 34 Patrocinado pela Empresa Ferreira da Silva, apresentado no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro. A participação de Eros Volússia no primeiro ato é dançando o quadro *Tico-Tico no fubá* e no segundo ato o quadro “Dois ritmos – *Terpsycore*”. Neste espetáculo, entre outros artistas, participam: Salúquia Rentini (atriz portuguesa), Walter D’Ávila, Armando Nascimento, Silvino Neto, Zaira Cavalcânti, Lydia Reis.
- 35 Espetáculo da Empresa Ferreira da Silva apresentado no Teatro Carlos Gomes (Rio de Janeiro). A participação de Eros Volússia no primeiro ato é dançando o quadro “Cachichi” e, no segundo, “Macumba”. Nesse espetáculo, entre outros artistas, participaram: Mara Rubia, Zaira Cavalcânti, Silvino Neto, Walter D’Ávila, Silva Filho.
- 36 Dançando... *Carioca*. Rio de Janeiro, [s. d.], p. 29 e 60.
- 37 *Ibid.*, p. 29 e 60.
- 38 MELO, 1944, p. 15.
- 39 VOLÚSSIA, Eros. *Diário da Noite*, 1948.
- 40 PAIVA, 1945, p. 3.
- 41 *Poeta boêmio, artista miserável/diante de teu fausto/diante das jóias de teu olhos/de teus lábios/de teus seios/de teu ventre/de tua arte [...]. Originalmente, este poema foi publicado no Estado de Minas, em 25/02/1945.*
- 42 PAIVA, 1945, p. 3.
- 43 Como exemplo, tem-se este fragmento do elogio de Leonesy Pontes: “Há nos seus movimentos a carícia inebriante de sonhos não vividos, enquanto os nossos olhos deslumbrados saltitam, daqui para ali, pousando nos seus cabelos pretos que a própria brisa, no afã de um desejo não revelado, insiste teimosa em acariciá-los ternamente lembrando o colibri, a roubar das flores, fagueiro como raio de sol, singelo contato, entornando no céu, como se agradecem os ‘calientes’ beijos, a fragrância inigualável” (PONTES, [s.d.]).
- 44 Essa carta foi publicada no artigo Eros Volússia convidada para uma *tournee* na Escandinávia, do jornal *Vanguarda*, em 10/11/1948.
- 45 O *Diário de Notícias* assim se pronuncia em relação à dança volusiana: “Seria utilíssimo para as crianças brasileiras a sistematização dos estudos das nossas danças, seria um despertar de amor à tradição, um aproveitamento de valores e uma grande cooperação no apuro da eugenia, nós que tanto nos ressentimos do deficitarismo orgânico” (DANÇA Brasileira. *Diário de Notícias*, 25 maio 1958).
- 46 MURICY, 1946, p. 237.

A questão da "obra aberta",¹ do chamado à interpretação criativa, à fisicalidade da ação poética pregada pela filosofia nietzschiana em *Assim falou Zaratustra*, livro publicado em 1888, passaram a ser terreno fértil para os dançarinos do início do século XX, que, insatisfeitos com a estética padronizada do balé clássico, buscavam uma expressão interior que redefinisse e impregnasse o espaço externo na tarefa de alcançar o infinito. Nesse processo, necessitava-se de muita energia vital; daí a busca do primitivo, da energia primitiva, do impulso vital, como a criança, que se embriaga de vida e naturalmente caminha em direção ao alto.²

· 63 ·

Essa busca da primitiva energia vital por meio da arte resgatava a utopia do desenvolvimento de um novo ser em uma nova sociedade mais evoluída. Idéia defendida pelo filósofo alemão quando sustenta, em *O nascimento da tragédia* (1871), que a arte é a atividade propriamente metafísica da vida.³

Nicolau Sevcenko, em *Orfeu extático na metrópole*, fala a respeito de "a maré tormentosa de euforia de 1919",⁴ quando a sociedade em plena transformação dos seus valores busca uma força coletiva que adquira uma "corporeidade extra-humana", tendo o corpo como peça fundamental, resgatando certo paganismo. O historiador destaca o caráter primitivo e amoral da época:

"Incontinência dos modos e irreverência de pensamentos", o diagnóstico não podia ser mais preciso. "A plástica impecável, a vitória da forma e da exterioridade", "o ideal clássico", são estocadas de mestre; basta lembrar a figura emblemática de Isadora Duncan,

lenda viva pelos palcos de todo o mundo, cuja adoração atingia as raias de um culto. "Paganismo, puro paganismo", é o golpe de misericórdia. É realmente do que se trata. Outros deram outros nomes a essa atitude, a essa disposição de ânimo: primitivismo, purismo, *fauve* [...].⁵

• 64 •
A consciência comum, pelas normas e pelas imposições morais e de códigos de conduta, insiste em delimitar como absurdos e marginais e, portanto, não aproveitáveis certos comportamentos. Num olhar mais contemporâneo, poder-se-ia dizer que a arte de caráter ritualístico é a acolhedora de condutas impensáveis no cotidiano, o espaço lícito para a manifestação do ilícito. O artista passa a ser o "transformador" que recolhe e recicla as formas marginais, transformando-as e devolvendo-as à sociedade, num caminho de elevação em direção a uma "nova cultura trágica".⁶

Isadora Duncan queria reviver as danças gregas pelo seu aspecto espontâneo e natural, não reviver meras danças folclóricas ou nacionais, mas, sim, danças humanas que transbordassem energia vital e espírito. Nietzsche, nesse mesmo fluxo de retorno às fontes da beleza, insistia em que os estados deploráveis do espírito poderiam ter sua redenção desses males por meio de um retorno aos rituais teatrais gregos. Isso fica claro quando esse filósofo traça um paralelo entre o homem dionisíaco e Hamlet:

[...] O conhecimento mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão. [...] *Arte*; só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o sublime, enquanto domesticação artística do horrível, e o cômico, enquanto descarga artística da náusea do absurdo.⁷

Isadora, leitora de Nietzsche, acreditava no super-homem, desprendido de todos os produtos de uma cultura decadente cristã, e na sua força vital de realização e criação. Pode-se perceber

essa crença em passagens de *Fragmentos autobiográficos*, em que a dançarina declara:

[...] É essa a educação cristã, que não sabe ensinar a crianças a soberba frase de Nietzsche: "Seja duro!" Mas desde cedo algum espírito me sussurrava: "Seja dura! Lembro de ter encontrado minha mãe na cama, certo dia, chorando e soluçando sentidamente. Ao seu lado estavam todas as coisas que tricotara numa semana de trabalho, e que não conseguira vender nas lojas. Fui dominada por uma súbita revolta. Decidi eu mesma vender aquelas coisas, e a bom preço. [...] E aquele pequeno gorro vermelho que minha mãe tricotara era o gorro de um bebê *bolchevique*."⁸

• 65 •

A crença da bailarina na revolução russa, em um socialismo verdadeiro, muitas vezes era inspirada em princípios nietzschianos. Em um artigo feito para um diário de esquerda francês, *L'Humanité*, na primavera de 1921, Isadora inicia o texto citando o filósofo alemão:

Amo o homem que cria acima de si mesmo e nesse caminho perece (frase de Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*). Vocês esperam que eu lhes dê minhas impressões de Moscou. Não posso, depois de H. G. Wells e outros escritores que estiveram aqui, dar-lhes impressões políticas. Apenas posso lhes dar minhas impressões como artista, e estas são mais sentidas do que racionadas. [...] Vejo a realidade espiritual do que se passa aqui como uma luminosa visão do futuro. As profecias de Beethoven, de Nietzsche, de Walt Whitman estão se concretizando. Todos os homens serão irmãos, impelidos pela grande onda de liberação que acaba de nascer aqui na Rússia.⁹

Em outros momentos dos seus escritos, Isadora reafirma seu parentesco com as idéias dionisíacas do filósofo alemão:

Aos vinte anos eu amava os filósofos alemães. [...] Eu era uma intelectual! Aos vinte e um, ofereci minha escola à Alemanha. A Imperatriz respondeu que ela era uma escola imoral! O Imperador disse que era revolucionária! Então ofereci minha escola à América, mas disseram que ela defendia o Vinho e Dioniso. Dioniso é a vida – é a Terra, e a América é um país onde se bebe limonada. Como se pode dançar bebendo limonada?¹⁰

• 66 • Outras personalidades da dança também se inspiraram na filosofia de Nietzsche para compor suas obras. A americana Doris Humphrey (1895-1958) fala sobre a importância de suas teorias para a compreensão da dimensão dramática da dança, por ela denominada como “o arco entre duas mortes”,¹¹ e que se fundamentava nos seus trabalhos coreográficos pelos princípios de queda e recuperação do movimento:

Os tipos humanos básicos, apontados por Nietzsche, o apolíneo e o dionisíaco, sempre opostos e existentes no homem, são o símbolo da luta para o progresso, por um lado, e o seu desejo de estabilidade, por outro. Essas não são só as bases da tragédia grega, como também de todo o movimento dramático, particularmente da dança.¹²

Doris Humphrey participou do grupo *Denishawn*,¹³ de 1917 a 1928, mas, como Graham, reivindica uma dança com raízes na cultura da nação americana. Ela acreditava que a técnica de dança devia basear-se nas leis naturais do corpo, principalmente no princípio do equilíbrio e do desequilíbrio das estruturas corporais durante o movimento.

A multiplicidade de sentidos na leitura nietzschiana da dança e o resgate de uma unidade original de conceito e imagem possibilitaram que a bailarina brasileira Eros Volússia, também precursora de um novo estilo, o “balé brasileiro”, fizesse sua peculiar leitura de Nietzsche em seu livro *Eu e a dança*. Eros assim antecedeu o

capítulo sobre a "Dança clássica e dança moderna", exclamando: "É dançando que eu sei dizer os símbolos das coisas mais sublimes", uma frase de Zaratustra em "O canto do túmulo".¹⁴ Nesse mesmo capítulo, Eros fala sobre o caráter revolucionário do bailado brasileiro, com uma inspiração muito próxima do que pode ser interpretado como a "vontade de potência do super-homem nietzschiano", devendo aquele *caminhar com a energia indispensável aos desbravadores dos novos horizontes geográficos e marcha agora, celeremente, para um grande concerto universal*.¹⁵

Talvez pelo fato de sua obra conter a presença da filosofia essencialmente trágica, dilacerada, prenhe de dicotomias, irreverente e poética de Nietzsche é que se possa entender por que Eros Volúcia desenvolveu no Brasil o que corresponde às inovações realizadas nessa arte por bailarinos internacionalmente reconhecidos, como Isadora Duncan ou Mary Wigman.

• 67 •

Filha de poetas, Eros traz no próprio nome a marca do Deus grego do amor e a marca das "três coisas mais amaldiçoadas", analisadas por Zaratustra – volúpia (do seu próprio nome), ambição de domínio (sua força inovadora), egoísmo (do seu corpo vitorioso).¹⁶

Hugo Auler destacava o lado expressionista de Eros Volúcia tentando classificar sua dança como uma arte primitiva e nova, "fazendo de motivos velhos criações inéditas e maravilhosas que a tornam a maga da dança expressionista".¹⁷ A bailarina brasileira cultivava uma memória ética/estética quando por meio de suas danças recriava ritmos populares como o frevo, o samba e a congada sob formas híbridas com outras técnicas de dança, como a clássica ou a expressionista.

Com suas imagens também híbridas de dança/poesia/filosofia, o poeta/dançarino/filósofo Nietzsche é também um professor de dança. Esse aspecto já foi apontado por Antonio Candido quando afirma que na obra nietzschiana os livros "que ensinam a dançar não emanam de um filósofo profissional, mas de alguém bastante acima". Conforme o crítico, Nietzsche é dos poucos pensadores de nosso tempo "portador de valores graças aos quais o conhecimento se encarna e flui no gesto da vida".¹⁸

Assim, os livros de Nietzsche "ensinam a dançar" com leveza a dança da vida. Na leveza, Italo Calvino via "um símbolo votivo

para saudar o novo milênio”,¹⁹ no passo de dança do deus ágil e mediador Mercúrio,²⁰ e é desse modo que Nietzsche escolhe “o salto ágil e imprevisível do poeta filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza”.²¹ Laban associa o fator do movimento peso ao plano vertical e à atitude interna de intensão, no sentido de graduação de tensão corporal (ver quadro no item Delsarte e Laban – a semiótica da ação). Nessa associação, os opostos de leveza e firmeza convivem como oxímoros barrocos na pintura expressiva da dança, conjugando o mais espiritual, o mais leve ao mais material, mais denso. Nessa metodologia de qualidades polarizadas em oposições (peso/leve, peso/firme, tempo/lento, tempo/rápido, fluência/livre, fluência/contida, espaço/focado, espaço/multifocado), desenvolvida por Laban, só se pode dominar corporalmente determinada qualidade quando se tem a compreensão total do fator na sua dualidade básica.²² Portanto, na busca da precisão e da determinação em oposição ao que é vago e aleatório, Nietzsche imerge na vertigem vertical, apontada por Laban, e mergulha na densidade do caos interior para dar à luz uma “estrela bailarina”.²³ Ele declara a importância de se ser somente pesado – de muitos quilos! E cair, cair sem parar, “e enfim chegar ao fundo!”²⁴

Nietzsche descreve sua busca abissal do eu em *Assim falou Zaratustra*:

Vós olhais para cima, quando aspirais a elevar-vos. E eu olho para baixo, porque já me elevei. [...] Eu acreditaria somente num Deus que soubesse dançar. E quando vi o meu diabo, achei-o sério, metódico, profundo, solene: era o espírito de gravidade – a causa pela qual todas as coisas caem. Não é com a ira que se mata, mas com o riso. Eia, pois, vamos matar o espírito de gravidade! Aprendi a caminhar; desde então, gosto de correr. Aprendi a voar; desde então, não preciso de que me empurrem, para sair do lugar. Agora estou leve; agora, vôo; agora, vejo-me debaixo de mim mesmo; agora, um deus dança dentro de mim.²⁵ [...] Quem deseja tornar-se leve e ave deve

amar-se a si mesmo: assim eu ensino. [...] Deve o homem aprender a amar a si mesmo — assim eu ensino — de um amor sadio e saudável: para resistir no interior de si mesmo e não vaguear por aí.²⁶

Essa verticalidade metafísica carnal também está presente no conceito da “Nova dança” pregado por Kandinsky (1866-1944), o qual deverá desenvolver “integralmente o sentido interno do movimento no *tempo* e no *espaço*.”²⁷ Kandinsky observa ainda que:

O homem não gosta muito de aprofundar. Mantém-se à superfície; isso exige menos esforço. “Na verdade, nada é mais profundo do que aquilo que é superficial” — profundo como o lodo do pântano. [...] O movimento simples que nada de exterior parece motivar esconde um tesouro imenso de possibilidades.²⁸

• 69 •

Percebe-se aqui o valor mediático da dança para Calvino, Nietzsche, Laban e Kandinsky, que fazem dessa arte a metáfora restauradora de um *devenir* na construção artística. O “corpo-escritura”,²⁹ destacado por Sandro Kobol Fornazari na obra de Nietzsche, serve como exemplo para a compreensão dos valores (da leveza, da rapidez, da exatidão, da visibilidade e da multiplicidade) atualizados por Calvino em sua reflexão sobre a informação estética na modernidade. E com a consciência dessas qualidades, as profetizas da nova dança, como Isadora Duncan, Mary Wigman, Eros Volússia e também a poeta Gilka Machado, souberam desenvolver em suas artes os paradigmas desse novo “corpo escritura” que dança.

À canção de Nietzsche, juntam-se várias vozes de dançarinos que têm no espírito esse anseio de eternidade:

[...] Se a minha virtude é virtude de dançarino e, muitas vezes, saltei a pés juntos para êxtases de ouro e esmeralda — Se a minha maldade é uma maldade risonha, feita aos roseirais e às sebes de lírios — Porque,

no riso, tudo o que é mal acha-se reunido, mas santificado e absoldido pela sua própria bem-aventurança – E se é meu alfa e ômega que tudo que é pesado se torne leve, todo o corpo, dançarino, todo o espírito, ave.³⁰

As realidades físicas, a lei da gravidade, a utopia da transformação e da conquista passam a ser o paradigma da nova dança, que derrubando todos os cárcere da expressão corporal, com a consciência do caráter fugidio e temporário dessa nova era, fazem da transformação e da experimentação contínua o foco do movimento. Assim, os métodos e as técnicas da nova dança sucedem-se com vertiginosa variabilidade, como se os criadores nessa arte tivessem em mente o conselho de Nietzsche: "Aquele que combate monstros deve prevenir-se para não se tornar ele próprio um monstro. Se tu olhas longamente um abismo, o abismo também olha em ti".³¹ Esboça-se aqui o princípio da dansintersemiotização, a ser tratado no próximo capítulo, no qual há a interação entre o meio, o objeto observado e o observador dançarino.

A lição da abertura de interpretação e realização na dança da vida, dada por Nietzsche, foi absorvida por dançarinos do início do século, que aplicaram em suas práticas artísticas a liberdade individual de interpretação, prática defendida pelo filósofo que afirmava:

Interpretação – Se me explico, me implico: Não posso a mim mesmo interpretar. Mas quem seguir sempre o seu próprio caminho, minha imagem a uma luz mais clara também levará.³²

A necessidade de interiorização, a busca do movimento interior para a exteriorização do gesto, a "ressonância interior",³³ também está presente nos princípios da técnica de dança de Isadora. A bailarina cultivava a revolução das mãos no coração como motor propulsor da alma no movimento.³⁴

Na dança, sob esses moldes, os estados de alma, despertados pela "ressonância interior", oscilam entre a pureza infantil – exemplificada em Isadora pelo caráter imaculado do "coração"

– e os outros movimentos que beiram os estados fronteiraços e convulsos de expressão corporal (se bem que estes últimos estejam mais presentes no trabalho de Mary Wigman). Tal utilização de esforços corporais extremos é resultante de um olhar interior, conceitualizado por meio da comunicação dessa experiência interna. Essa busca do estado primitivo de expressão pela ressonância interior fez que os novos bailarinos incentivassem essa prática, não a limitando a especialistas e profissionais.

A dança pura, divulgada por Laban, passa a ser um privilégio coletivo. Ele propaga que todo ser humano pode ser um dançarino, valorizando qualidades de movimento para os diferentes tipos físicos (alto, médio e baixo), como também, estimulando as formações dos “coros dramáticos” (*Bewegungschor*), compostos por bailarinos não profissionais, na busca de expressar as emoções do “homem interior”, com domínio das variações de tensões e dos ritmos em todas as partes do corpo. Com tempestuosa intensidade, os dançarinos expressionistas falam sobre esse conceito de integridade do processo artístico e proclamam a “universalidade da dança”.³⁵ Paralelamente, Kandinsky pregava que essa força interior está presente em todos os lugares e não é privilégio só do puro virtuosismo técnico: “Quando um indivíduo sem formação artística, portanto desprovido de conhecimentos artísticos objetivos, pinta alguma coisa, o resultado nunca é artificial. Temos aí um exemplo da ação da força interior”.³⁶

Parece evidente, portanto, a filiação fideísta – dança como gesto/oração – e utópica da linha isadoriana. Essa proposta da dança do futuro, que ela acreditava ser o espírito livre que habitaria o corpo desse novo homem – mais glorioso que qualquer homem que tenha existido, “a mais alta inteligência em um corpo livre”,³⁷ bem aos moldes do super-homem nietzschiano – se tornaria mais tarde fonte de inspiração para Vassili Kandinsky. O pintor julgava que a “nova dança” deveria desenvolver integralmente o sentido interno do movimento no tempo e no espaço. Para ele, a linguagem do balé só é acessível a uma minoria e torna-se cada vez menos compreensível: “O futuro, aliás, a considerará ingênua demais”. Ele destaca, no trabalho de Isadora Duncan, um esforço de se buscar uma linguagem que consiga transmitir “vibrações psíquicas

mais sutis”,³⁸ vislumbrando, nas *performances* da bailarina norte-americana, a possibilidade de estabelecer a passagem do passado para o futuro na dança. Nesse sentido, suas palavras são claras: “Vimos Isadora estabelecer o vínculo que liga a dança grega à dança de amanhã”.³⁹ Kandinsky acreditava no desenvolvimento de uma dança cujo valor interior de cada movimento pudesse superar a beleza exterior da forma. Para o artista, ao atingir esse objetivo, “a dança do futuro alçará vôo”.⁴⁰

Mary Wigman (1886-1973) também compartilha as mesmas idéias de Isadora e Nietzsche, mas com uma liberdade estética e técnica de movimentação inspirada na *Ausdruckstanz*. Essa artista é considerada a maior representante selvagem da dança expressionista, livre de qualquer convenção que negue a expressão individual. Ela buscou nos métodos de Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban os meios de desenvolver o instrumento-corpo na realização de um Expressionismo extremado. Com seu espírito sensível, a bailarina alemã foi profundamente afetada pela situação social e econômica da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial. Sua obra reflete o desespero e a revolta provenientes dessas experiências.⁴¹ Entre suas composições coreográficas consta uma coreografia composta em homenagem a Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*.

Wigman criou solos coreográficos de extrema beleza expressiva, como *Hexentanz* (Dança da bruxa) de 1913, que, segundo ela, representava um animal e uma mulher ao mesmo tempo. Em 1930, monta a coreografia de visão coral *Totenmal* (Monumento aos mortos), uma homenagem aos tombados na Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, recebe muitas críticas, algumas das quais dizem ser sua dança pura manifestação *kitsch*. Um dos aspectos fundamentais da arte de Wigman é que, para ela, a dança não resulta de um processo de raciocínio artístico, surgindo, pelo contrário, num momento em que a experiência de vida se realiza no movimento.

São várias as afinidades entre os princípios desenvolvidos pelos dançarinos responsáveis pela transformação da dança nas três primeiras décadas do século XX e a arte de Gilka Machado e Eros Volúcia.⁴² Aspectos como a transcendência de si mesmo na criação de novos estilos de manifestação do movimento expressivo em função de um coletivo maior, revificado pela saúde do corpo,

exercido em sua arte por um espírito mais elevado; a participação na elaboração de uma metodologia coreográfica que conjugue os espíritos apolínicos e dionisíacos no domínio da técnica e na vivência do êxtase místico, o transe; a comunhão com as formas da natureza; uma visão humanista; a recriação pelo silêncio fundador do olhar pessoal, que recicla as informações externas dando origem a um estilo pessoal, são todas características que formam um elo significativo de comunhão das artistas brasileiras com as transformações estéticas ocorridas em sua época e em outros países.

Vieira de Melo fala da competência de Eros Volúcia não só como *performer*, como a bailarina número um, a *top dancer* do Brasil, mas como a "teorista da dança nova" no país. Para o crítico, Eros, ao viver em sua arte "o dilema de continuar as velhas e bellíssimas formas do *ballet* francês ou aplicar lições da escola antiga, como estavam fazendo os bailarinos dos outros povos, depois da revolução estética de Isadora Duncan, Von Laban, Mary Wigman, Vera Skoronel, Jooss e tantos outros, a serviço do Expressionismo coreográfico característico da nova dança",⁴³ cria novos caminhos metodológicos na estruturação do balé brasileiro.

· 73 ·

O crítico reconhece a proximidade entre a estética da nova dança desenvolvida pelos grandes nomes da dança moderna na Europa e nos Estados Unidos e os trabalhos desenvolvidos por Eros:

Estudiosa dos grandes mestres, Eros Volúcia anda rigorosamente informada das experiências e tentativas dos últimos trinta anos para descongestionar a dança dos gânglios que começavam a encouraçá-la. Ninguém afinal percorreu mais ardentemente os estudos de Von Laban, o teorista autorizado da dança nova, a que ele serviu com incomparável entusiasmo e competência ímpar, influenciando na libertação dos processos coreográficos e no movimento musical contemporâneo, criando a escrita do movimento e a teoria do "grupo de amadores", revolucionando a indumentária e o jogo de luz, abrindo caminho para a revolução de que surgiram Dussia Bereska, Mary Wigman, com sua "Dança da Feiticeira", Vera Skoronel,

com seus grupos de câmara, e aquele que é o ídolo maior de Eros Volúcia Kurt Jooss, gênio coreográfico realmente extraordinário, primeiro prêmio do Concurso Internacional de Dança de 1932, diretor da escola de Dartingtonhall na Inglaterra, e autor dos famosos balés "La Table Verte" e "Dance Sacrale". Utilizando as lições e sugestões da escola nova, que pretende fazer do dinamismo coreográfico não um caminho para o aperfeiçoamento já paralisado pelas possibilidades relativas ao corpo humano mas um instrumento para a expressão da multifária comédia humana, Eros Volúcia procurou um fim para os seus meios, um objetivo de artista para a sua técnica de artifice — e onde o poderia achar senão dentro de si mesma? Dentro de si mesma ela encontrou o seu caminho: — mestiça do Brasil [...].⁴⁴

Eros Volúcia demonstra o conhecimento das novas tendências da dança em seu texto teórico, mostrando suas preocupações de pesquisadora não só no processo de criação e estilização de novos movimentos baseados na dança popular, como também no seu registro coreográfico. A bailarina pesquisadora reflete historicamente sobre o tema:

Não há entre nós registro coreográfico: julgo mesmo seja inteiramente desconhecida em nosso meio a grafia da dança. As primeiras anotações ou, melhor, as primeiras tentativas dessa escrita foram descobertas em fragmentos hieróglifos que atualmente podem ser encontrados no museu de Turim. No século XVI, novos ensaios de grande valor histórico ficaram assinalados no manuscrito: *Livre sur la dance* de Marguerite d'Autriche. Em 1588, Thoinot Arbau, abade jesuíta cujo verdadeiro nome era Jehan Tabourot, melhorou a descoberta da escrita do movimento e em 1700, Lefeuillet, em seu livro *Chorégraphie*, aperfeiçoou a mesma. Mas só em 1926 é que Rudolf von Laban,

baseado ainda no método de Lefeuillet, conseguiu a perfeita grafia do movimento, pois a simplicidade dos métodos anteriores já não podia assinalar os passos e gestos da dança que enriquecera. O grande coreógrafo húngaro, continuador da escola de Isadora e fixador das regras da dança nova, trazendo ao século XX a solução do problema do registro autoral coreográfico, imortalizou a criação efêmera do movimento.⁴⁵

Para Eros, é clara a necessidade de domínio da grafia da dança que "não só proporciona ao futuro a reconstituição da coreografia moderna, como ainda facilita a todos os bailarinos, dentro de suas pátrias, o conhecimento integral das danças características e das criações coreográficas do universo".⁴⁶ Mas a bailarina brasileira reconhece as dificuldades de tal mister no Brasil. As próprias criações volusianas, tão comentadas e aclamadas pelos críticos da época, perderam-se no tempo, sem registro, com exceção das danças registradas nos filmes realizados pela artista, que sem dúvida optara com fervor pela atuação prática e só escreveu para deixar registradas as contribuições imprescindíveis de sua arte, cuja notação coreográfica não passava de um sonho no Brasil. Esse registro, diga-se de passagem, ainda hoje é marcado pela falta de profissionais qualificados para a atuação nessa área. Na medida em que sua expressão mais eficiente era essencialmente prática, Eros Volússia mostra sua maturidade de pesquisadora ao justificar suas incursões teóricas mesmo quando lhe faltavam "as qualidades indispensáveis à oratória".⁴⁷

• 75 •

GILKA MACHADO E NIETZSCHE: A DANÇA COMO METODOLOGIA DE CRIAÇÃO POÉTICA

Ao se analisar o texto gilquiano, tendo em mente o fluxo metodológico do texto do dançarino, podem-se encontrar várias características comuns à filosofia nietzschiana. Nietzsche, em alguns momentos de seus devaneios filosóficos, age como um educador corporal quando prepara seus leitores seguindo

uma metodologia de relaxamento corporal. Assim ele vai ensinando os dançarinos da vida, seus leitores,⁴⁸ os passos a ser realizados, as partes do corpo que se devem mover e quais esforços deverão ser empregados. Algumas dessas lições de dança dadas pelo filósofo alemão podem ser vislumbradas na poesia de Gilka.

Na obra nietzschiana, pode-se encontrar uma multiplicidade barroca na utilização de oxímoros: claro e escuro, bem e mal, de oposições cíclicas, que caracterizam um eterno movimento. Esse fluxo contínuo aponta para uma obra idealmente concebida e purificada fora do *self*. Nietzsche fala desse superar a si mesmo no ato da criação, além do bem e do mal; para ele:

• 76 •

[...] Todo vivente é um obediente. E, em segundo lugar: manda-se naquele que não sabe obedecer a si mesmo. [...] Onde encontrei vida, encontrei vontade de poder; e ainda na vontade do servo encontrei a vontade de ser senhor. [...] Em verdade eu vos digo: um bem e um mal que fossem imperecíveis – isso não existe! Cumpre-lhes sempre superar a si mesmos. [...] E aquele que deva ser um criador no bem e no mal: em verdade, primeiro deverá ser um destruidor e destroçar valores.⁴⁹ [...] O que é feito por amor se realiza sempre além do bem e do mal.⁵⁰

Até o ato da criação, para o filósofo, participava da dualidade básica, provocadora do movimento. Dor, prazer, pureza, impureza conjugam-se na instauração do novo. Para ele a dor da criação *faz cacarejar galinhas e poetas*.⁵¹ Fugidio, Nietzsche desprendia-se de qualquer tentativa de enquadramento e modelo; até da sua própria sombra ele se desprendia, suportando-a apenas no movimento transformador da dança:

Minha pobre vagante, erradia, cansada borboleta!
Queres, esta noite, uma trégua e uma pousada? Sobe
para a minha caverna! Ali em cima, o caminho leva

à minha caverna. E, agora, vou depressa fugir novamente de ti. Sinto já como que uma sombra estender-se sobre mim. Preciso caminhar sozinho, a fim de que tudo, a meu redor, volte a ser claro. Para isso, devo continuar a caminhar lepidamente ainda por muito tempo. À noite, porém, lá na minha moradia – vai dançar-se!⁵²

Essa característica marcante de um eterno devir pode ser observada também na obra de Gilka, cuja grande fluência de imagens a torna uma poeta de construções abstratas e transcendentais. Didaticamente, em seu poema *O retrato fiel*, publicado em *Velha poesia*, a poeta descreve a sua poesia revelando-se no não revelado:

• 77 •

1 – Não creias nos meus retratos,

2 – nenhum deles me revela,

3 – ai, não me julgues assim!

4 – Minha cara verdadeira

5 – fugiu às penas do corpo,

6 – ficou isenta de vida.

7 – Toda minha faceirice

8 – e minha vaidade toda

9 – estão na sonora face;

10 – naquela que não foi vista

11 – e que paira, levitando,

12 – em meio a um mundo de cegos.

13 – Os meus retratos são vários

14 – e neles não terás nunca

15 – o meu rosto de poesia.

16 – Não olhes os meus retratos,

17 – nem me suponhas em mim.⁵³

Nesses versos, Gilka Machado declara a impossibilidade de plasmar em um estilo fixo sua imagem de poeta, sempre mutante. Essa peculiaridade poética, do eterno movimento, aproxima a obra giliana ao fluxo da dança, que, efêmera sempre, é a síntese profunda da presentidade, contínuo devir. Essa transcendência pela multiplicidade, do não estático, é também a característica da ação criadora, que encontra eco na filosofia nietzschiana. Em *Assim falou Zaratustra*, em que a "metáfora da dança" se faz presente, o filósofo alemão deixa clara sua predileção pela ação criadora:

• 78 •

[...] Mas deixai que eu vos abra totalmente meu coração, amigos: se houvesse deuses, como toleraria eu não ser um deus? Logo, não há deuses. Sim, eu tirei a conclusão; mas, agora ela me tira. [...] Más e anti-humanas chamo todas essas doutrinas do uno e perfeito e imóvel e sácio e imperecível. Todo o imperecível é apenas uma imagem poética! E os poetas mentem demais. Mas do tempo e do devir, devem falar as melhores imagens: um louvor, devem ser, e uma justificação de toda a transitoriedade! Criar — essa é a grande redenção do sofrimento, é o que torna a vida mais leve.⁵⁴ [...] O querer liberta, pois o querer é criar: assim ensino eu. E somente a criar deveis aprender!⁵⁵

A partir daí é possível perceber a abertura na interpretação do pensamento nietzschiano, fixados em textos muitas vezes poéticos, aforísticos, proféticos, líricos, cáusticos, didáticos, retóricos. A inovação de Nietzsche na filosofia moderna, pela sua abordagem poético-filosófica, propicia a pluralidade de interpretação e avaliação.⁵⁶

Assim as "máscaras", as várias "faces" ou "retratos", citados por Gilka em seu poema, encontram eco na filosofia em que há um estado essencial do verdadeiro "artista" (todo aquele que faz o caminho do artista), que se integra com a essência metafísica no ato da criação. Nesse estado, o artista aparece como "médiu", como veículo de uma expressão transcendente, estado,

aliás, muito utilizado pelos artistas expressionistas. Dessa forma, ele transpõe a linha da normalidade humana e passa a dialogar com seu destino, do ponto de vista do ser “criador”, do ser “atuante”, do ser “observador”. Esse despertar do observador ativo, tão fundamental no criador moderno, que transpõe sua realidade quotidiana para o palco, é um exercício de desdobramento: “O homem criado à imagem e semelhança de Deus”, um eterno reflexo: “Só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente”.⁵⁷ Quando Nietzsche diz que “nosso saber artístico é ilusório” e que necessita de um ato de união com o ser primordial para se concretizar, está dando as bases para aquilo que Isadora definia como dança, quando declara que sua arte era um tipo de meditação (no sentido da individualidade concentrada e integrada no todo).⁵⁸ Esse pensamento fica evidente no momento em que o filósofo defende que o gênio, no ato da procriação artística, se funde com o artista primordial do mundo, tornando-se ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador.⁵⁹

• 79 •

Outra característica nietzschiana presente na obra de Gilka Machado, também oriunda da metáfora ligada ao movimento da dança – com suas infinitas nuances e possibilidades de dizer e contradizer ao mesmo tempo, marcando um estilo fugidio, instigante e poético – é o culto à coragem, à bravura, ao vigor, à energia e ao mérito, fundando e incentivando uma cultura da “ação”, da “alegria” e de certo “paganismo” (em contraponto ao que o próprio Nietzsche considerava como “monótono-teísmo”,⁶⁰ ou conformismo). Essas características podem ser observadas na apologia dos “dançarinos” do futebol brasileiro. No poema “Aos heróis do futebol brasileiro”, publicado no livro *Sublimação*, de Gilka Machado, a bravura, a coragem e a destreza desses jogadores, que sempre fizeram parte da alegria da alma nacionalista, são exaltadas:

- 1 – *Eu vos saúdo*
- 2 – *heróis do dia*
- 3 – *que vos fizestes compreender*
- 4 – *numa linguagem muda,*
- 5 – *escrevendo com os pés*

6 – magnéticos e alados
7 – uma epopéia internacional!

8 – As almas dos brasileiros
9 – distantes
10 – vencem os espaços,
11 – misturam-se com as vossas,
12 – caminham nos vossos passos
13 – para o arremesso da pelota
14 – para o chute decisivo
15 – da glória da Pátria.

• 80 •

16 – Que obra de arte ou de ciência,
17 – de sentimento ou de imaginação
18 – teve a penetração dos gols de Leônidas
19 – que, transpondo balizas
20 – e antipatias,
21 – souberam se insinuar
22 – no coração
23 – do Mundo!

24 – Que obras de arte ou ciência
25 – conteve a idéia e a emotividade
26 – de vossos improvisos
27 – em vôos e saltos,
28 – ó bailarinos espontâneos
29 – ó poetas repentistas
30 – que sorrindo oferecestes vosso sangue
31 – à sede de glória
32 – de um povo
33 – novo?

34 – Há milhões de pensamentos
35 – impulsionando vossos movimentos.
36 – Na esportiva expressão
37 – que qualquer raça entende
38 – longe de nossa decantada natureza

39 – os *Leônidas e os Domingos*
40 – *fixaram na retina do estrangeiro*
41 – *a milagrosa realidade*
42 – *que é o homem do Brasil*

43 – *Eia*
44 – *atletas franzinos*
45 – *gigantes débeis*
46 – *que com astúcia e audácia,*
47 – *tenacidade e energia*
48 – *transfigurai-vos,*
49 – *traçando aos olhos surpresos*
50 – *da Europa*
51 – *um debuxo maravilhoso*
52 – *do nosso desconhecido país.*

• 81 •

53 – *Avante*
54 – *astros escuros,*
55 – *sóis morenos,*
56 – *continuai deslumbrando*
57 – *as louras multidões*
58 – *com vossos malabarismos*
59 – *e fulgores*
60 – *de relâmpagos*
61 – *humanos!*
62 – *Em vossos pés poderosos*
63 – *neste momento*
64 – *paíra*
65 – *o destino da Pátria.*

66 – *Aos vossos pés geniais*
67 – *curvam-se, reverentes,*
68 – *os cérebros do Universo.*

69 – *Em vossos pés heróicos*
70 – *depõe um beijo*
71 – *a alma do Brasil!*⁶¹

Esse poema, de enfoque profundamente nacionalista, deixa transparecer a exaltação giliana dos feitos empolgantes dos jogadores do futebol brasileiro, suas artimanhas corporais, que empolgam não só os brasileiros, mas outros observadores em terras estrangeiras. O espírito nacional faz-se respeitado com seus atletas franzinos, os quais escrevem com os pés uma epopéia internacional. O tom do poema é de louvor aos bailarinos, aos poetas, aos espontâneos e aos repentistas na quarta estrofe, metáfora que remete mais uma vez à dança e à poesia aliadas no ato único de oferecer o sangue à sede de glória de um povo novo.

Outras características nietzschianas, a dança contínua da virilidade, da fertilidade e da alegria, da dança que não encontra barreiras, que dança com os limites do sentimento humano, um inesgotável dom para a transcendência, estão muito presentes na poesia de Gilka, como em "O mundo necessita de poesia", do livro *Sublimação*:

- 1 — *O mundo necessita de poesia,*
- 2 — *cantemos, poetas, para a humanidade;*
- 3 — *que nossa voz suba aos arranha-céus,*
- 4 — *e desça aos subterrâneos,*
- 5 — *acompanhando ricos e pobres*
- 6 — *nos atropelos*
- 7 — *das carreiras*
- 8 — *de ambição*
- 9 — *e na luta pelo pão.*

- 10 — *Lavemo-nos das máscaras histriônicas,*
- 11 — *tenhamos a coragem*
- 12 — *de propalar a existência eterna*
- 13 — *do sentimento;*
- 14 — *ponhamos termo*
- 15 — *a esses malabarismos*
- 16 — *de palhaços*
- 17 — *falsos*
- 18 — *da modernidade,*
- 19 — *permanecendo diferentes,*

20 — *diante da multidão*
21 — *insensibilizada,*
22 — *enferma.*
23 — *A humanidade quer rir de tudo,*
24 — *porém é alvar sua gargalhada;*
25 — *fuge das tristezas,*
26 — *mas paira ausente*
27 — *em meio aos prazeres,*
28 — *desligada em toda parte,*
29 — *perdida em si mesma.*

30 — *O homem anda esquecido*
31 — *do caminho da fé*
32 — *que a poesia sempre lhe ensinou.*
33 — *O homem está inquieto*
34 — *porque lhe falta a posse das distâncias*
35 — *que só a poesia proporciona.*
36 — *O homem se sente miserável*
37 — *porque a poesia já não lhe enche a alma*
38 — *daquele ouro inesgotável*
39 — *do sonho.*

40 — *O mundo necessita de poesia,*
41 — *(não importem assuadas)*
42 — *cantemos alto, poetas, cantemos!*
43 — *Que seja nossa voz*
44 — *um sino de cristal,*
45 — *um sino-guia de perdidos rumos,*
46 — *vibrando do nevoeiro da inconsciência*
47 — *do momento angustioso!*

48 — *Nosso destino, poetas, é o destino*
49 — *das cigarras e dos pássaros:*
50 — — *cantar diante da vida,*
51 — *cantar*
52 — *para animar*
53 — *o labor do Universo,*

- 54 – cantar para acordar,
 55 – idéias emoções:
 56 – porque no nosso canto
 57 – há um trigo louro,
 58 – um pão estranho que impulsiona
 59 – o braço humano,
 60 – e os cérebros orienta,
 61 – uma hóstia
 62 – em que os espíritos encontram,
 63 – na comunhão da beleza,
 64 – a sublimação da existência.
 65 – O mundo necessita de poesia,
 66 – cantemos alto, poetas, cantemos!⁶²

• 84 •

Esse poema, canto de louvor à poesia, ao fazer poético, marca a consciência giliana da necessidade visceral da arte como recurso fundamental na orientação estética e emocional das pessoas. Na sexta estrofe, Gilka estabelece o destino dos poetas como o destino das cigarras e dos pássaros: */cantar/ para animar/ o labor do Universo/*. Na mesma direção, para Nietzsche todos devem ser poetas-dançarinos em suas vidas. Ele propaga que o homem deve ser capaz para a guerra e a mulher para a procriação, mas ambos devem “dançar com cabeça e pernas”.⁶³ O filósofo julga, ainda, perdido “o dia em que não se dançou nem *uma vez!*”⁶⁴

Cantar e dançar, no caminho da fé da poesia, essa é a linguagem que Gilka e Nietzsche indicam para a transcendência de si mesmos, para o despertar do indivíduo na multidão insensibilizada e enferma. Nietzsche fala das capacidades que o dançarino tem para enfrentar experiências e transcender as limitações do comum. Segundo ele, “gelo liso é paraíso para quem sabe dançar”.⁶⁵ Gilka, na segunda estrofe de “O mundo necessita de poesia”, diz: */ponhamos termo/ a esses malabarismos/ de palhaços/ falsos/ da modernidade,/ em uma alusão crítica aos novos procedimentos poéticos vazios desse compromisso humano. Nietzsche também tem sua crítica aos “homens absolutos, que têm pés pesados e coração mormacento e que não sabem dançar”*.⁶⁶ Nietzsche proclama:

[...] Como poderia a terra ser leve para tal gente?
[...] O passo revela se alguém já marcha no seu caminho: olhai o meu modo de andar! Mas quem se aproxima de sua finalidade, esse, dança. E, em verdade, não me transformei em estátua nem aqui estou entesado, embotado, pétreo, como coluna; gosto de caminhar depressa. E, mesmo se na terra há também brejos e espessa angústia, quem tem pé leve passa também por cima da lama dançando como em gelo limpo. Levantai vossos corações, meus irmãos, bem alto, mais alto! E sem esquecer-vos das pernas! Levantai também as pernas, ó exímios dançarinos; e, ainda melhor: ponde-vos de pernas para o ar! [...] Melhor ainda é estar louco de felicidade do que de infelicidade, melhor dançar com pés de chumbo do que caminhar capengando. [...] Também a pior das coisas tem boas pernas para dançar; aprendei, portanto, vós mesmos, ó homens superiores, a apoiar-vos firmemente nas vossas pernas! [...] E é isso o que tendes de pior, ó homens superiores: que nenhum de vós aprendeu a dançar como convém — a dançar para além de vós mesmos! Que importância tem, se vos malograstes! Quantas coisas ainda são possíveis! Aprendei, portanto, a rir para além de vós mesmos! Levantai vossos corações, ó exímios dançarinos, bem alto, mais alto!⁶⁷

• 85 •

A sensorialidade, característica fundamental em Gilka Machado, que marca seu cantar poético, está metalingüisticamente tratada em seu poema “Língua”, no qual o órgão tátil de impressões voluptuosas é instrumento da fala, de carícias literárias na página poética:

1 — *Lépida e leve*

2 — *em teu labor que, de expressões à míngua,*

3 — *o verso não descreve...*

4 — *Lépida e leve,*

- 5 – guardas, ó língua, em teu labor,
6 – gostos de afagos e afagos de sabor.
7 – És tão mansa e macia,
8 – que teu nome a ti mesma acaricia,
9 – que teu nome por ti roça, flexuosamente,
10 – como rítmica serpente,
11 – e se faz menos rudo,
12 – o vocábulo, ao teu contato de veludo.
- 13 – Dominadora do desejo humano,
14 – estatuária da palavra,
15 – ódio, paixão, mentira, desengano,
16 – por ti que incêndio no Universo lava!...
17 – És o réptil que voa,
18 – o divino pecado
19 – que as asas musicais às vezes solta, atoa,
20 – e que a Terra povoa e despovoa,
21 – quando é de seu agrado.
- 22 – Sol dos ouvidos, sabiá do tato,
23 – ó língua-ideia, ó língua-sensação,
24 – em que olvido insensato,
25 – em que tolo recato,
26 – te hão deixado o louvor, a exaltação!
27 – tu que irradiar pudeste os mais formosos poemas!
28 – tu que orquestrar soubeste as carícias supremas!
- 29 – Dás corpo ao beijo, dás antra à boca,
30 – és tateio do coração,
31 – és o elastério da alma... Ó minha louca
32 – língua, do meu Amor penetra a boca,
33 – passa-lhe em todo senso tua mão,
34 – enche-o de mim, deixa-me oca!
35 – – tenho certeza, minha louca,
36 – de lhe dar a morder em ti meu coração!...
- 37 – Língua de meu Amor, velosa e doce,

38 — *que me contornas, que me vestes quase,*
39 — *que me convences de que sou frase,*
40 — *como se o corpo meu de ti vindo me fosse!*
41 — *Língua que me cativas, que me enleias*
42 — *os surtos de ave estranha,*
43 — *em linhas longas de invisíveis teias,*
44 — *de que és, há tanto, habilidosa aranha...*

45 — *Língua-lâmina, língua-labareda,*
46 — *língua-linfa, coleando, em deslizes de seda...*
47 — *Força inféria ou divina*
48 — *faz com que o bem e o mal resumas,*
49 — *língua-cáustica, língua cocaína,*
50 — *língua de mel, língua de plumas...*

• 87 •

51 — *Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,*
52 — *amo-te como todas as mulheres*
53 — *te amam, ó língua-lama, ó língua-resplendor,*
54 — *pela carne de som que à idéia emprestas*
55 — *e pelas frases mudas que proferes*
56 — *nos silêncios de Amor!...*⁶⁸

Esse poema, realizado por impressões de analogias da linguagem escrita e falada com a língua instrumento de prazer ou dor do aparelho bucal, parte do mesmo princípio nietzschiano o qual vê em todas as partes do corpo esforços de um fazer poético. O filósofo alemão, em seu texto filosófico-poético, afirma escrever com o pé, não escrevendo somente com a mão, e que o pé também dá sua contribuição: "Firme, livre e valente ele vai pelos campos e pela página".⁶⁹

Na primeira estrofe do poema gilciano acima transcrito, a metalinguagem faz-se já na utilização da consoante lateral alveolar em lépida, leve, língua, labor, para marcar a sonoridade de uma semântica inicialmente sem expressão apropriada: /o verso não descreve.../. Na segunda estrofe, é ainda pela sonoridade que a língua flexuosa e rítmica serpente mostra sua qualidade de réptil, a qual,

na terceira estrofe, cria asas musicais de grandes poderes ressaltados pela poeta. A quarta, quinta e sexta estrofes são de louvor e exaltação às evoluções da língua-idéia, da língua-sensação. Na sétima estrofe, a função metalingüística, duplicada propriamente dita, completa-se, quando a autora faz sua auto-imagem ao reverso, à imagem da língua sensor que a corporifica: */Língua de meu Amor velosa e doce,/ que me convences de que sou frase,/ que me contornas, que me vestes quase,/ como se o corpo meu de ti vindo me fosse/*. Na oitava estrofe, são várias as qualidades da língua que na síntese do bem e do mal coleia sempre, em *deslizes de seda...* Na nona estrofe, a autora exalta a língua, do ponto de vista feminino, na sua linguagem não verbal, mas sensorial-amorosa, como pode ser observado nos versos: */e pelas frases mudas que proferes/ nos silêncios de Amor!.../*.

· 88 ·

Toda a obra de Gilka Machado é rica em interpretações e prenhe de significados, e vários são os pontos em comum com a filosofia nietzschiana, mas no trabalho aqui realizado esses aspectos só estarão dimensionados na medida do encontro entre literatura e dança, não sendo, portanto, uma preocupação principal a de esgotar aqui todas as nuances literárias presentes na poesia giliana.

NOTAS DO CAPÍTULO 4

1 Umberto Eco destaca três aspectos que definem a *Obra aberta*: "1 – as obras 'abertas' enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2 – num nível mais amplo (como gênero da espécie 'obra em movimento'), existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo abertas a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3 – cada obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal (ECO, 1988, p. 62).
2 Kandinsky, na introdução *Do espiritual na arte*, aborda essa questão da evolução do conhecimento em direção ao alto: "A vida espiritual, a que a arte também pertence e de que é um dos mais poderosos agentes, traduz-se num movimento para a frente e para o alto, complexo, mas nítido, e que pode reduzir-se a um elemento simples. É o próprio movimento do conhecimento" (KANDINSKY, 1990, p. 31).
3 No prefácio dedicado a Richard Wagner, Nietzsche registra: "A arte

é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta vida" (NIETZSCHE, 1992, p. 26).
4 SEVCENKO, 1992, p. 26.
5 *Ibid.*, p. 35.
6 Jacó Guinsburg no posfácio "Nietzsche no teatro" analisa essa questão a partir do pensamento do filósofo alemão, quando argumenta que das "profundezas hediondas do sofrimento e da morte, voltaria a jorrar, em imagens radiantes e sublimes ilusões, a trágica musicalidade do homem às voltas com seu fado e, na contemplação prazerosa e na conciliação consoladora, ele recobriria o poder de vivenciar-se e mirar-se na plenitude de seu ser e seu dever" (NIETZSCHE, 1992, p. 170).
7 *Ibid.*, p. 56.
8 DUNCAN, 1996, p. 25-26.
9 *Ibid.*, p. 60-61.
10 *Ibid.*, p. 53.
11 LOVE, 1964, p. 12.
12 *Ibid.*, p. 12.
13 "Paralelamente ao grupo expressionista da *Ausdrucksstanz* e das experiências cênicas da *Bauhaus* na Alemanha, desenvolvia-se o grupo constituído pela escola Denishawn, criada em 1915, em Los Angeles, nos Estados Unidos. Esta escola, fundada por Ruth St. Denis (1878?-1968) e Ted Shawn (1891-1972), de forma eclética incluía em seus cursos dança oriental, espanhola, indo-americana

e balé clássico, assim como as técnicas dos grandes influenciadores da metodologia corporal na dança expressionista: François Delsarte (1811-1871) e Jaques-Dalcroze (1865-1950)" (SILVA, Soraia, 2002, p. 293).

14 NIETZSCHE, [s.d.], p. 125.

15 VOLÚSIA, 1983, p. 145-147.

16 NIETZSCHE, [s.d.], p. 194-196.

17 AULER, 1931.

18 NIETZSCHE, 1983, p. 415.

19 CALVINO, 1990, p. 31.

20 *Ibid.*, p. 31.

21 *Ibid.*, p. 24.

22 Gaston Bachelard exemplifica, com um texto de Leonardo da Vinci, a dialética entre a ascensão e a queda presentes no princípio da verticalidade. Para Da Vinci: "A leveza nasce do peso, e reciprocamente, pagando imediatamente o favor de sua criação, ambos aumentam em força na proporção que aumentam em vida e têm tanto mais vida quanto mais movimento têm. Eles também se destroem mutuamente no mesmo instante, na comum vendeta de sua morte. Pois assim é feita a prova, a leveza só é criada se estiver em conjugação com o peso, e o peso só se produz se se prolongar na leveza" (BACHELARD, 2001, p. 272).

23 NIETZSCHE, [s.d.], p. 34.

24 Aforismo 44 (NIETZSCHE, 2001, p. 39).

25 NIETZSCHE, [s.d.], p. 58.

26 *Ibid.*, p. 199.

27 KANDINSKY, 1990, p. 107.

28 *Ibid.*, p. 106-107.

29 Segundo Sandro Kobol Fornazari, "ler ou escrever sobre Nietzsche é certas vezes mais que o compreender, é permitir que com ele se componham formas novas, estilos, é ensejar que com ele novos mundos (hierarquias) se expressem. A leitura que a filosofia de Nietzsche convida a que se faça de si exige a interferência daquele que lê com aquilo que está escrito, tocar e deixar-se tocar pelo corpo-escritura que ali se fez

expressão, compor com ele uma nova multiplicidade" (O corpo-escritura de Nietzsche, de Sandro Kobol Fornazari. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, grupo GEN, n. 11, p. 11, 2001).

30 "Os sete selos ou A canção do sim e amém" (NIETZSCHE, [s.d.], p. 237).

31 NIETZSCHE. *Breviário de citações*, 2001, p. 80.

32 NIETZSCHE, *A gaia ciência*, p. 27.

33 Conceito elaborado por Wassili Kandinsky, um dos participantes do grupo Der Blaue Riter (O Cavaleiro Azul), Kandinsky defendia o "princípio da necessidade interior" desenvolvido com base no contato eficaz do observador com a obra observada. A partir daí a alma humana é "tocada em seu ponto mais sensível" (KANDINSKY, 1990, p. 66).

34 DUNCAN, 1996, p. 51.

35 MARKARD, Anna; MARKARD, Hermann, 1985, p. 13.

36 KANDINSKY, 1990, p. 143.

37 DUNCAN, 1977, p. 63.

38 KANDINSKY, 1990, p. 108.

39 *Ibid.*, p. 108.

40 Kandinsky ainda nos fala, nessa etapa de seu discurso, da concretização da arte monumental, que teria como primeira realização a "composição cênica", configurada por três movimentos: 1 – o movimento musical; 2 – o movimento pictórico; 3 – o movimento da dança convertido em arte. Esses três aspectos da composição cênica geram o que Kandinsky definiu como "tríplice efeito do movimento interior" (*ibid.*, p. 108).

41 A liberdade de expressão pregada por Wigman tornar-se-á motivo de perseguição, pois, durante o regime nazista, sua escola, em Dresden, foi classificada de "centro de arte degenerada" e fechada em 1940. Apesar desse fato, ela conseguiu ficar na Alemanha, onde passou a ensinar

na Academia de Música de Leipzig. Ao fim da Segunda Guerra Mundial foi para Berlim Ocidental e retomou suas atividades coreográficas.

42 Pode-se verificar a semelhança estética da obra de Eros Volússia com outras coreógrafas importantes para a dança do século XX, em uma analogia de danças de Eros Volússia com as de outras dançarinas. Na coreografia "Jongo", de Eros Volússia, e na coreografia "O pavão", de Ruth St. Denis, vê-se a influência simbolista do exotismo, do orientalismo; na coreografia "Caboclinhos do Recife", de Eros Volússia, e na coreografia "American Document – Indian Episode", de Martha Graham, vê-se o nacionalismo, a busca de raízes; na coreografia "No terreiro de umbanda", de Eros Volússia, e na coreografia "Canto do destino", de Mary Wigman, vê-se a preocupação com as questões do ultramundo, repensadas no universo cênico, assim como a influência visível dos conceitos de liberdade e sensualidade isadorianos na manifestação estética de Eros Volússia.

43 MELO, 1944, p. 15.

44 Ibid., p. 15.

45 VOLÚSSIA, 1939, p. 20.

46 Ibid., p. 20.

47 Ibid., p. 23.

48 No prólogo de *O anticristo*, Nietzsche fala de seus leitores, que eram "daqueles que talvez nem sequer vive um, e, se existem, serão, quicá, dos que compreendem o meu Zaratustra. Como me atreveria eu a confundir-me com aqueles a quem hoje se prestam ouvidos? Só o passado amanhã me pertence. Alguns nascem póstumos" (NIETZSCHE, 2000, p. 11).

49 "Do superar si mesmo" (NIETZSCHE, [s.d.], p. 127-128).

50 Idem, 2001, p. 81.

51 Idem, [s.d.], p. 292.

52 Ibid., p. 276.

53 MACHADO, 1999, p. 393-405.

54 (NIETZSCHE, [s.d.], p. 100-101).

55 Ibid., p. 212.

56 Para Flávio Kothe, Nietzsche é o "ator maravilhoso" na encenação da nova crítica ficcional moderna. Segundo o crítico, na *Origem da tragédia*, Nietzsche "constrói uma visão da história da cultura grega como decadência após Homero, visão oposta à oficial (que contempla um progresso contínuo)". Kothe analisa o fazer nietzschiano que "através de uma construção hipotética procura mostrar a natureza ficcional de uma construção ideológica que pretende ser a própria realidade" (KOTHE, 1981, p. 226).

57 NIETZSCHE, 1992, p. 47-48.

58 CHENEY, 1977, p. 64-65.

59 NIETZSCHE, 1992, p. 47-48.

60 O termo aparece em *O crepúsculo dos ídolos* e em *O anticristo*.

61 MACHADO, 1991, p. 332.

62 Idem, *ibidem*, 1999, p. 315.

63 NIETZSCHE, [s.d.], p. 217.

64 Ibid., p. 217.

65 Idem, 2001, p. 23.

66 Para Nietzsche, o andar revela o espírito: "Há maneiras do espírito que levam mesmo grandes espíritos a trair sua origem plebéia ou semiplebéia: – é o andar e o passo dos seus pensamentos que os traem; eles não sabem andar. [...] – Temos do que rir, ao ver esses autores que fazem rumorejar ao seu redor as vestes pregueadas das frases: assim eles pretendem ocultar os pés" (*ibidem*, p. 191).

67 Idem, [s.d.], p. 288-297.

68 MACHADO, 1991, p. 301.

69 NIETZSCHE, 2001, p. 43.

5 O TEXTO DO BAILARINO — A DANSINTERSEMIÓTICA NA LEITURA GILKA/EROS

*Salve quem novas
danças cria!*¹

· 92 · Neste trabalho, a proposta de realizar a leitura “dansintersemiótica” de textos poéticos prenes da metodologia do dançarino em Gilka Machado e de danças de Eros Volúcia gestadas nas metáforas da poesia leva a uma aproximação das estruturas da linguagem corporal e verbal. Essa “dansintersemiótica” pode ser considerada uma etapa a ser cumprida na “dansintermediação” — termo mais abrangente relacionado às experiências da dança moderna e sua relação com as diversas artes — a qual aponta para uma tendência no processo de criação, relacionada ao conceito conhecido como “arte total”, tese defendida pelos artistas da Bauhaus² em seus trabalhos teóricos e práticos.³

Essas experiências buscavam o desenvolvimento de uma nova forma de expressão corporal total. A “nova dança” requeria uma aliança estreita de corpo, alma, espírito, música, pintura, escultura, cenário, figurino, matemática, arquitetura, todos em uníssono proclamando uma só expressão. Tem-se, pois, a desconstrução daquele universo atrelado à lógica previsível do tempo e do espaço como ponte para as novas experiências individualizadas da dança moderna de caráter expressivo, que inauguram uma série de novos procedimentos e ideologias. Assim, a transposição intersemiótica, o abstrato como unidade espiritual (construção oculta), a improvisação, a inserção do acaso são procedimentos instaurados a partir do gesto inicial de Isadora, os quais permanecem inseridos nos princípios de elaboração dos trabalhos da dança expressiva atual.

O processo da dansintersemiotização, neste trabalho analisado sob o ponto de vista da literatura e da dança, teve sua origem basicamente relacionada com o aparecimento da dança/teatro na Alemanha, surgida a partir dos estudos de Laban (início do século XX) e de outras grandes personalidades da dança e do teatro, como Isadora Duncan, Stanislávski, Mary Wigman, Kurt Jooss, Nijinsky, Oscar Schlemmer e outros. Na nova estética, a organização cênica espaço-temporal por meio do movimento passou a priorizar a teatralidade corporal. Essa teatralidade corporal procura evidenciar o gesto expressivo que busca, na figura metafórica cênica criada, uma resposta corporal (mais concreta ou abstrata, ligada à sensação, ao sentimento ou à emoção) provocada pela interação imagética com outras linguagens.

Segundo Valerie Preston-Dunlop e Angela Geary, o Simbolismo aparece na dança alemã principalmente nos trabalhos desenvolvidos por Rudolf Laban e Mary Wigman, entre 1920 e 1930. Essas pesquisadoras afirmam que a dança retomou o Expressionismo como modelo de representação, logo depois de os artistas se terem movido em direção à abstração e ao construtivismo, retomando os valores simbolistas.⁴

O método de análise do movimento criado por Laban, como já foi visto, auxiliou enormemente no desenvolvimento dessa teatralidade corporal, na medida em que, por meio de um quadro teórico e de uma prática corporal coerente com esse quadro, indica caminhos de transposição cênica das atitudes internas, as quais se expressam na gestualidade de um determinado personagem.

Isadora Duncan, a grande precursora do Expressionismo na dança, é um exemplo brilhante de busca de substituição de signos no seu fazer artístico. Ela cria sua metodologia de movimentação a partir da observação de elementos de forma e conteúdo de obras da Antigüidade clássica grega (vasos ornamentais, arquitetura, pinturas, esculturas) e de elementos da natureza. Isadora buscava a expressão de uma arte total (uma espécie de metáfora integradora de signos das diversas áreas). Nessa busca acreditava ser possível depreender essa totalidade, por meio de um olhar tradutor, para fomentar uma visão unificadora e enriquecedora de conteúdos e processos no desenvolvimento dos seus estudos coreográficos. Pode-se perceber isso no fato de ela ter sido uma assídua frequentadora de museus, leitora de obras importantes de literatura, filosofia, antropologia e de ter sido uma grande apreciadora de música clássica, assumindo formalmente a relação direta dessas pesquisas com sua criação.⁵

Essa metáfora integradora está presente na afirmação de Roger Cardinal quando sussurra ao ouvido do leitor "o que é a dança expressionista, se não uma pintura no ar que não deixa marca visível?"⁶ Ou quando Isadora profetiza que a arte da dança deve ser para a mulher uma grande fonte de nova vida para escultura, pintura e arquitetura no desenvolvimento da proporção e da harmonia de linhas e curvas.⁷

Os artistas no início do século XX, pela necessidade intrínseca de transbordamento da expressão, procuraram ampliar sua possibilidade de comunicação com o espectador, utilizando recursos de comunicação oriundos de outras áreas do conhecimento. Assim a influência dos pensamentos vaticinados por Edgar Allan Poe, e que tanto influenciaram os simbolistas, sobre o alargamento do sentido poético que contamina outras áreas além da poesia passa a ser uma realidade. Para Poe o "sentido poético pode ser desenvolvido em vários modos na Pintura, na Escultura, na Arquitetura, na Dança – muito especialmente na Música".⁸

Esse paradigma simbolista de poetização das artes, principalmente por meio da música, é um procedimento de tradução intersemiótica que contamina a manifestação nas novas estéticas modernas. Destarte, a nova visão de dança vigente nas décadas

de 1920 e 1930 também utiliza procedimentos interdisciplinares no desenvolvimento de suas abordagens coreográficas. Para Eros Volúcia, que participa dos novos paradigmas artísticos, a música educa o movimento do dançarino, e é por meio dela que se dá a gênese da expressão corporal refinada. Consecutivamente pensando, a bailarina prossegue:

Toda criatura que sentir que a música projeta imagens em seu espírito e acorda anseios de movimentos em seus músculos deve submeter o corpo à correção dos defeitos e ao aperfeiçoamento das qualidades, para que se lhe tornem mais fáceis as grandes realizações coreográficas. [...] Dançar é encarnar a música, e essa carne em suas linhas móveis e imóveis, reais e subjetivas, deve ser harmônica, deve parecer perfeita.⁹

• 95 •

Eros Volúcia, ao dansintersemiotizar os poemas de Gilka Machado, também utiliza princípios claramente influenciados pela estética simbolista. Observando-se a poesia de Gilka, encontram-se, em vários momentos, alguns princípios de expressões que podem ser percebidos na poesia em movimento da dança de Eros.

Dessa forma, a concepção de dança e de poesia, tanto da bailarina como da poeta, deixa transparecer em seus temas e processos alguns dos princípios simbolistas: a capacidade sugestiva, a musicalidade de expressão, o idealismo de origem platônica; a presença das correspondências, o mundo natural integrado ao espiritual, corpo e alma integrados na expressão que pretende “recuperar a unidade de um mundo artificialmente dividido”, a sinestesia, a integração de todas as percepções dos sentidos para a expressão do movimento, síntese poética; estado mediúnic, transe; e a presença do feminino no arquétipo de Salomé (como mulher castradora) ou como a “mulher idealizada ao ponto da obscuridade, fazendo dela um ser quase imaterial”.¹⁰

Estreitas e profundas são as relações entre mãe e filha. Para além do universo familiar, o diálogo faz-se ativo na metodologia do dançarino. Isso fica evidente nas relações estabelecidas entre

as duas artistas, fato que pode ser observado pela análise da crítica jornalística que se refere a algumas viagens realizadas pelas artistas. Em sua primeira viagem a Buenos Aires, acompanhada de sua mãe Gilka Machado, Eros Volússia dá um recital de suas danças na Biblioteca del Consejo de Mujeres, no dia 2 de agosto de 1936.¹¹ A crítica portenha registrou a passagem das artistas brasileiras por Buenos Aires. Nas declarações feitas aos jornais, Gilka demonstra uma atitude arredia¹² para consigo mesma ao tentar chamar a atenção da imprensa para a filha:

• 96 •

Gilka Machado, a conhecida intelectual brasileira que chegou no *Eastern Prince* a Buenos Aires, foi sumamente parca em suas declarações. Observa-se nela o afã de fazer conhecer sua filha, a bailarina Eros Volússia, e os jornalistas que a entrevistaram a bordo tiveram que lutar com o hermetismo no que se relaciona com os seus trabalhos.¹³



El Diario de Buenos Aires

Mas a atitude da poeta parece mais clara quando o repórter aprofunda a questão. É mostrado então o verdadeiro sentimento que move Gilka além do maternal: sua paixão pela dança, que ela considera a “manifestação sem igual da arte”. A poeta declara não crer mais nas conferências literárias, nas quais reconhecia como único mérito aborrecer o público. Para ela existem muitas maneiras de expressar-se, mas o ritmo moderno exigia síntese: “Onde senão na dança, manifestação sem igual da arte, poderá encontrar-se essa síntese? Minha filha ocupa com sua arte toda minha vida. Muitos dos meus versos recitados e bailados por ela adquirem nova vida”.¹⁴ Gilka considera sua filha sua melhor obra, em declarações como esta: “Por amor, e por compreender que na minha pequena filha havia uma artista nascendo, me dediquei a ela, considero-a hoje minha melhor obra, porque a literatura atual saiu dos livros e é movimento e vida”.¹⁵

• 97 •

Pode-se mesmo perceber a orientação dos olhos do público realizada pela poeta em relação à correta percepção da arte da filha. Na ocasião dessa viagem à Argentina, a poeta argentina Alfonsina Storni, ao ver um ensaio geral das coreografias de Eros, sugeriu às artistas brasileiras que um maior brilho cenográfico seria interessante para o trabalho, e Gilka respondeu:

[...] Tudo isso custa dinheiro... Não temos dinheiro. As coisas são mais difíceis em Buenos Aires do que criamos. Mas nós confiamos que o refinado público desta cidade e sua habituada crítica saltarão com sua imaginação por sobre o foco que falte ou o valor material de uma túnica para admirar, limpo de todo efeito, o Brasil que dança por seu ramo mais fino.¹⁶

Alfonsina Storni, em seu depoimento, também não deixa de relacionar a poesia de Gilka à dança de Eros:

[...] É uma artista excepcional e o Brasil pode orgulhar-se, na presença de Gilka Machado, companheira em penúrias e angústias de todas as escritoras rebeldes. [...] a seu poema humano, só falta a pátina do tempo que dá colorido especial ao ouro autêntico.¹⁷

Mário de Andrade fala do elo "Eros" entre Gilka e a filha:

O caso da bailarina Eros Volússia é de enorme interesse. Filha de Gilka Machado, Eros Volússia traz nos músculos e no sangue aquele mesmo grito, aquele mesmo ímpeto de um Eros singularmente dionisiaco, que deu à poeta os mais ardentes versos femininos de nossa língua.¹⁸

Gondin da Fonseca estreita as relações entre poesia e dança na obra de Eros Volússia e comenta a força expressiva desta última:

Eros utiliza os movimentos como Gilka utiliza as palavras, compondo poemas coreográficos que seriam, em versos, líricas estrofes de Anacreonte. As suas estilizações de bailados brasileiros são resumos perfeitos de todo o complexo sentimental da nossa raça.¹⁹

Nesse mesmo artigo, em que comenta o trabalho de Eros, Gondin da Fonseca revela que Gilka considerava o português Antonio Corrêa de Oliveira, com *Tentações de São Frei Gil*, "o primeiro poeta português de todos os tempos, mesmo acima de Garrett e de Camões".²⁰ É interessante notar que, ao ser interrogada sobre literatura e os livros que gostava de ler, em entrevista realizada durante as pesquisas para este trabalho,²¹ Eros Volússia respondeu que, além dos livros dos pais, ela gostava de *Tentações de São Frei Gil*, do poeta português supracitado. Na entrevista concedida a Gondin da Fonseca, Gilka cita os seguintes versos de *Tentações*:

- 1 — *É curva a linha extrema do horizonte.*
- 2 — *Curvas as longas órbitas dos mundos,*
- 3 — *e as órbitas dos olhos pensativos,*
- 4 — *e as órbitas frementes dos abraços*
- 5 — *que se fecham em torno do corpo amado.*
- 6 — *Curva, o contorno lânguido das névoas,*
- 7 — *curva a fundura côncava das sombras,*
- 8 — *e as vagas enrolando-se em tumulto,*

- 9 — e as chamas, *ondulando e crepitando.*
10 — *Curva o jorro translúcido das fontes,*
11 — e a vela, *entumescida pelos ventos,*
12 — e as raízes, *fincando-se na terra*
13 — *como as garras fincando-se na presa,*
14 — — e curva a mão do homem, *quando lança*
15 — *as sementes à leiva criadora.*
16 — *Todos os sons são curvos. Há palavras*
17 — *redondas e luzentes como estrelas.*
18 — *E são curvas os frutos saborosos,*
19 — e todo grão *fecundo de semente*
20 — e os ovos da serpente, ou águia, ou pomba.
21 — *Curvas, as folhas de uma rosa abrindo-se,*
22 — e a *ascensão ondulante dos perfumes!*
23 — *Curva, a linha dos lábios que se beijam,*
24 — e a do seio materno, e o ventre grávido,
25 — e curva, a *larga fonte cismadora,*
26 — e a *linha musical do pensamento.*²²

· 99 ·

Os aspectos comum à poesia giliana e à de Antonio Corrêa de Oliveira estão no amor profundo à natureza. Nos versos supracitados do poeta português, destacados por Gilka na reportagem, pode-se perceber a essência primeira da dança que é o arco, a curva, ou seja, o movimento circular. A percepção do poeta é a mesma percepção da dançarina Isadora Duncan quando descobriu a verdadeira motivação de sua dança. Em sua metodologia de dan-sintersemiotização das formas da natureza e das formas artísticas por ela consideradas harmônicas e belas, a famosa dançarina pôs-se a estudar por vários dias as colunas do Partenon, e “nessa atitude contemplativa” deixou que as formas das colunas se mostrassem na sua singular perspectiva. Isadora observou que essas “curvavam-se gentilmente da base ao topo” em um fluxo contínuo e harmônico; nesse momento, seus braços também começaram a se movimentar para participar dessa harmonia das formas do templo,²³ isto é, a dançarina percebeu sua individualidade concentrada e integrada ao todo pelo princípio motor do movimento circular. Assim, Isadora descobriu sua dança, que, segundo ela, “era uma oração”.²⁴

Isadora bebia em outras fontes estéticas para enriquecer sua expressão, buscando um diálogo com as formas essenciais das obras observadas para a realização de sua arte, cuja profunda identidade e compreensão estética do princípio gerador do movimento expressivo se desprendia do objeto observado. Esse processo, muitas vezes intuitivo (como no caso de Isadora, assim como no de Gilka Machado e de Eros Volúcia), passa por etapas investigativas, partindo da análise do objeto observado em níveis de aproximação: icônico, de análise da estrutura e composição da obra observada; indicial, de apreensão do seu contexto histórico, referências anteriores; e o simbólico, nível interpretativo fundamental que precede o ato da dansintersemiotização, ou, em outras palavras, a quarta etapa.²⁵

• 100 •

Desse modo, existe um grau de aprofundamento na observação da obra dansintersemiotizada por Isadora quando, por exemplo, empresta seu corpo ao exercício dos movimentos naturais associados aos movimentos de ondas, circulares – que se propagam no universo físico –, presentes nos elementos da natureza: água, terra, fogo e ar”.²⁶ Na obra de Isadora Duncan, na de Gilka Machado e na de Eros Volúcia, encontra-se a mesma preocupação com esse processo dansintersemiótico de leitura do objeto observado na natureza, o qual parte do movimento circular. Esse princípio de transposição motora surge da pausa absoluta, da concentrada observação fecunda, do gesto interior projetado na ação em interação com o meio, quase como expressão de uma oração.

O cultivo do silêncio interior para a ação criadora parece surgir nas imagens místicas, luminosas e aladas de alguns dos versos de Corrêa de Oliveira na “Gênese” de *Tentações de São Frei Gil: / – A Idéia, concebida em puro espírito/ Ei-la, enfim! Encarnada em corpo vivo/ De palavras e símbolos falantes./*²⁷ Gilka, como o poeta lusitano, também extrai do silêncio a “música magoadá” de sua poesia. A poeta brasileira dedica ao vate português o poema *Silêncio*, de *Cristais partidos*:

1 – Misteriosa expressão da alma das coisas mudas,

2 – Silêncio – pálio imenso aos enigmas aberto

3 – espelho onde a tristeza universal se estampa.

4 – *Silêncio – gestação das dores cruéis, agudas,*
5 – *solene imperador da Treva e do Deserto,*
6 – *estagnação dos sons, berço, refúgio e campa.*

7 – *Silêncio – tenebroso e insondável oceano,*
8 – *tudo quanto nos teus abismos vive imerso,*
9 – *tem a secreta voz dos rochedos, das lousas.*
10 – *És a concentração do ser pensante, humano,*
11 – *a vida espiritual e oculta do universo,*
12 – *a comunicação invisível das coisas.*

13 – *Um íntimo pesar toda a tua alma invade,*
14 – *ó meu velho eremita! Ó monge amargurado!*
15 – *dentro da catedral da verde natureza,*
16 – *ouço-te celebrar a missa da Saudade*
17 – *e invocar a remota efígie do Passado,*
18 – *dando-me a comunhão sublime da tristeza.*

• 101 •

19 – *Seja engano, talvez, do meu cérebro enfermo,*
20 – *mas eu compreendo os teus sentimentos profundos,*
21 – *eu te sinto cantar olentes melopéias...*
22 – *Foste o início de tudo e de tudo és o termo.*
23 – *Silêncio – concepção primitiva dos mundos,*
24 – *cosmopéia etereal de todas as idéias.*

25 – *Silêncio – solidão de sintomas medonhos,*
26 – *pântano onde do mal desenvolvem-se os vermes,*
27 – *fonte da inspiração, rio do esquecimento,*
28 – *lagoa em cujo fundo os sapos dos meus sonhos,*
29 – *postos alheicamente, inânimes, inermes,*
30 – *fitam de estranho ideal o fulgor opulento.*

31 – *Ó silêncio! Ó visão subjetiva da Morte!*
32 – *refúgio passional que eu sempre busco e anseio,*
33 – *gozo de recordar... Torturas e confortas,*
34 – *pois fazes com que eu ao teu influxo me transporte*
35 – *ao seio da Saudade, a esse funesto seio*

- 36 — *esquife onde revejo as ilusões já mortas.*
 37 — *Da cisma na minha alma o triste cunho imprimes,*
 38 — *és o sono, o desmaio, o natural mistério,*
 39 — *traz-me a sensação dos gélidos tormentos;*
 40 — *e se nesse teu ventre hão germinado os crimes,*
 41 — *no teu cérebro enorme, universal, etéreo,*
 42 — *têm-se desenvolvido os grandes pensamentos.*²⁸

• 102 •

Também essa expressão do silêncio como mola propulsora da ação físico-espiritual, observada no poema acima transcrito, é um legado isadoriano, na medida em que a bailarina americana percebeu o processo motor desencadeado pelas necessidades de comunicação da expressão na dança, tentando definir essa "pausa absoluta", ou seja, uma certa forma de pressão da alma que causa a explosão do "ser interior". Para Isadora, a pausa absoluta ocorria por meio da união entre o "ser interior" e o "meio físico", produzindo uma comunicação final entre essas duas esferas. Agindo assim, o artista atingia sua essencialidade expressiva por meio de um impulso corporal primordial que, muitas vezes, tinha como clímax uma catarse convulsiva.

O "Silêncio" é um tema recorrente em Gilka. Ela tem um outro poema intitulado "Silêncio", do livro *Estados de alma*, dedicado a Julia Duque Estrada. Nesse texto, são as vozes da alma que falam e nele paira uma atmosfera de concentração fecunda e plena de significados expressivos, como pode ser observado no seguinte fragmento:

- 1 — *O silêncio é a expressão*
 2 — *mais alta da emoção.*
- 3 — *Amo o silêncio largo e lento*
 4 — *porque ele é a voz mais verdadeira,*
 5 — *é a voz do sentimento.*
- 6 — *Amo o silêncio a que me entrego inteira,*
 7 — *por que a minha audição, a cada instante, fira*
 8 — *a sonora mentira.*

- 9 – Amo o silêncio evangelizador;
- 10 – no silêncio absoluto
- 11 – é que eu me escuto,
- 12 – é que eu percebo a voz da minha dor.²⁹

Isadora e Gilka tinham a compreensão do silêncio como mola propulsora para suas práticas expressivas, pois ele possibilita a concentração e uma percepção mais direta de todas as informações sensoriais, culminando, por meio de um desbloqueio do encadeamento racional quotidiano, em uma expressão mais viva e prenhe de “alma”.

Essa propulsão do movimento criativo vindo do reconhecimento íntimo no silêncio fundador, que permeia o espírito para a percepção externa, facilitando o diálogo criativo e a compreensão profunda dos objetos observados, tem uma similaridade com a visão de Kandinsky sobre a “ressonância interior”, tema discutido no capítulo anterior, 4 – Nietzsche e a fundação da nova dança. Pode-se observar a busca desse aspecto da percepção, da ressonância interior no ato da criação poética, no primeiro poema de Gilka Machado, “No tórculo da forma”, de *Cristais partidos*:

• 103 •

- 1 – No tórculo³⁰ da forma o alvo cristal do Sonho,
- 2 – Ó Musa, vamos polir, em faina singular:
- 3 – os versos que compões, os versos que componho,
- 4 – virão estrofes de ouro após emoldurar.

- 5 – Para sempre abandona esse teu ar bisonho,
- 6 – esse teu taciturno, esse teu simples ar;
- 7 – a perfeição de que dispões e de que disponho,
- 8 – nesta artística empresa, é mister empregar.

- 9 – Seja espelho o cristal e , em seu todo, reflita
- 10 – a trágica feição que o mal consigo traz
- 11 – e o infinito esplendor da beleza infinita.

- 12 – E, quando a rima soar, vaidosa sentirás
- 13 – percutir no teu ser, que pela Arte palpita,
- 14 – o sonoro rumor do choque dos cristais.³¹

Observa-se nesse poema a grande preocupação giliana que une forma e espírito, ou seja, a comunhão sintática e semântica no poema, como feito fundamental da "rima que soa vaidosa" e percuta na sua excelência como no "sonoro rumor do choque dos cristais".³² Gaston Bachelard analisou extensivamente, dedicando algumas obras ao tema da imaginação da matéria, "à imaginação dos quatro elementos materiais que a filosofia e as ciências antigas, seguidas pela alquimia, colocaram na base de todas as coisas".³³ Segundo o filósofo, o fogo, a água, a terra, o próprio ar vêm sonhar na pedra cristalina.³⁴

Desse modo, a imagem do cristal utilizada por Gilka para aludir ao refinamento de seu labor poético toca em uma das polaridades dos interesses pancalistas,³⁵ como aponta Bachelard, em que as imagens poéticas remetem a uma beleza imensa, "sobretudo por uma beleza familiar, pelo céu anil, pelo mar infinito, pela floresta profunda – por uma floresta abstrata tão grande, tão incorporada na unidade misteriosa do seu ser que já não se vêem os astros".³⁶ Essas imagens exatas são recorrentes na literatura poética giliana.

O filósofo francês cita a descrição do cristal de Victor Hugo para quem "o cristal é gelo sublimado e... o diamante é cristal sublimado; está confirmado que o gelo torna-se cristal em mil anos, e que o cristal torna-se diamante em mil séculos". Bachelard observa também, a respeito do cristal, que "basta querer com todas as forças do ser a pureza, a limpidez do coração, para ver o bem cristalizar-se nele".³⁷

No afã de ver consumada a pureza da idéia na sua concepção material para além do bem e do mal, *no tórculo da forma o alvo cristal do sonho*, a poeta busca a claridade das essências tanto da *trágica feição do mal* quanto do *esplendor da existência*. Concentrando nessa imagem do cristal todos os seus devaneios humanos das forças cósmicas,³⁸ a poeta conjuga os signos do céu e da terra, unindo as profundezas da substância às profundezas do céu.³⁹ Eis a tarefa a que se impôs o compromisso literário giliano, que transcende o tórculo da forma no passo poético de Eros Volúsia.

MUSICALIDADE NO PASSO POÉTICO QUE DANÇA

A musicalidade presente nas poesias de Gilka Machado e nas danças de Eros Volúcia seguem, em determinadas manifestações das artistas, o mesmo ritmo poético.⁴⁰ Pode-se perceber uma evolução no pensamento musical gilquiano em direção ao ritmo binário e acelerado dos sambas e dos batuques presentes nas danças populares pesquisadas por Volúcia e, ao mesmo tempo, a influência simbolista/impressionista de um Debussy nas primeiras composições coreográficas volúscianas e nos primeiros poemas gilquianos, que seguiam um ritmo mais indefinido, mais etéreo, menos material.

Para George Steiner, o poeta simbolista Rainer Maria Rilke “celebra o poder da linguagem de elevar-se até a música; o poeta é o instrumento eleito dessa transmutação ascendente”.⁴¹ Exemplificando esse processo, Steiner cita o poema “Um Deus pode. Mas como erguer do solo”, de *Sonetos a Orfeu*, de 1922.⁴²

• 105 •

Desse poema de Rilke, Steiner extrai que, mesmo estando a linguagem medida com delicada precisão e a palavra preparada para o ímpeto transformador da música, na fronteira entre palavra e música “algo se dissolve”.⁴³ A escolha da metamorfose do espírito poético na linguagem literária pelo ritmo musical implica um processo de flexibilização sintática, como descrito por Steiner:

Apesar de ultrapassagem à língua, deixando a comunicação verbal para trás, tanto a tradução para a luz como a metamorfose para a música são atos espirituais positivos. Ao cessar ou sofrer mudança radical, a palavra presta testemunho de uma realidade inexprimível ou de uma sintaxe mais flexível, mais penetrante do que a sua própria.⁴⁴

Nem sempre o poeta consegue uma transmutação sintática mais flexível em sua expressão poética permeada pela imagem musical, como, por exemplo, o soneto “Música brasileira”, de Olavo Bilac (1865-1918):

1 – *Tens, às vezes, o fogo soberano*
2 – *Do amor: encerras na cadência, acesa*
3 – *Em que requebros e encantos de impureza,*
4 – *Todo o feitiço do pecado humano.*

5 – *Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza*
6 – *Dos desertos, das matas e do oceano:*
7 – *Bárbara poracé, banzo africano,*
8 – *E soluções de trova portuguesa.*

9 – *És samba e jongo, chiba e fado, cujos*
10 – *Acordes são desejos e orfandades*
11 – *De selvagens, cativos e marujos:*

• 106 •

12 – *E em nostalgias e paixões consistes.*
13 – *Lasciva dor, beijo de três saudades,*
14 – *Flor amorosa de três raças tristes.*⁴⁵

Embora seja perceptível a preocupação temática bilaquiana, com a música brasileira, a forma de soneto tradicional de origem italiana, duas quadras e dois tercetos no arranjo dos versos, permanece tradicional sem maiores inovações na estrutura rítmica do poema.⁴⁶ Bilac fala nesse poema das três contribuições fundamentais para a música brasileira: a negra, a portuguesa e a ameríndia. Luiz Cosme, ao comentar esse poema de Bilac, aponta essa importância:

Aos portugueses devemos a feição mais nacional. Dos negros, e suas danças, nos ficaram o ritmo alegre e cantos mandingueiros, que ainda hoje servem de inspiração a tantos compositores. Dos indígenas pouco recebemos, embora esse pouco tenha deixado suas raízes profundas. Aludimos aos instrumentos de percussão, como o *Maracá* e o *Reco-reco*, tão usados em nossas orquestras populares.⁴⁷

Mas o poema de Bilac não incorpora em seus versos os ritmos comentados em “Música brasileira”. Gilka Machado também

tematiza a música brasileira em seu poema "Samba", do livro, *Sublimação*, conforme será desenvolvido no item Poemadançan- do – poema/dança, dança/poema, e no poema "Dança de filhas de terreiro", também do livro *Sublimação*, a ser analisado no item Poesia e transe. Assim como Vila-Lobos resgata os elementos da música popular na estrutura de suas composições eruditas, Gilka Machado e Eros Volússia percorrem os mesmos processos de hibridação temática do compositor brasileiro em suas obras, esta última com maior intensidade na sua criação do "balé brasileiro". Na obra de Eros, percebem-se os mesmos traços que Luiz Cosme destaca na maioria das obras de Vila-Lobos, ou seja, "a interpenetração dos elementos musicais provenientes do *folclore* brasileiro e o conteúdo energético, por vezes áspero, adquirido pelo progresso do idioma musical em sua órbita de desenvolvimento".⁴⁸ Ou seja, Volússia introduz na sua técnica erudita de balé, por ela estudada no início de sua formação, movimentos produzidos por combinações de esforços físicos não utilizadas nas regras tradicionais da dança clássica de origem européia. Vibrar, sacudir os ombros e a cabeça, fazer movimentos de onda com os quadris e com os braços, percutir a planta dos pés no chão, dançar sem sapatilhas e utilizando instrumentos musicais percussivos, como cachichi, coco, guizos presos ao corpo, foram algumas das inovações nas estilizações de movimentos que compõem o "balé brasileiro" de Eros Volússia.⁴⁹

• 107 •

Gilka Machado faz esse percurso, em direção a uma temática nacionalista, trilhando as sendas de Eros. Ela incorpora os ritmos sincopados do samba e do batuque na sua estrutura poética, empregando versos mais curtos e simétricos, impondo ritmos mais característicos desses gêneros musicais em seus poemas dedicados a essa temática. Contudo, em sua fase anterior, encontram-se poemas marcados pela estrutura rítmica derivada de uma música com influências de ritmos simbolistas, ou seja, mais indefinidos, com versos livres, com durações isoladas, mais curto ou longos, compondo uma melodia pictórica corporal.

No poema "Ouvindo um solo de violoncelo", do livro *Estados de alma*, podem-se perceber as impressões do som motivando os ritmos da dor musical que vibra na poeta. São vozes que se escutam

motivando as cores e os arranjos musicais do sentimento da amargura, compondo uma espécie de lamentoso *Spiritual*:⁵⁰

- 1 – *Vem de uma escura, de uma esconsa furna,*
- 2 – *vem de abismos, talvez,*
- 3 – *esta voz cava, profunda!*
- 4 – *Não vês, minha alma, a solidão, não vês*
- 5 – *a sonolenta paz que te circunda?*
- 6 – *Esta soturna*
- 7 – *voz, que ora se avoluma e no ar se eleva,*
- 8 – *é a voz da própria Treva*
- 9 – *que, quebrando a mudex*
- 10 – *antiga, milenária,*
- 11 – *conta, numa ária,*
- 12 – *toda a amargura da viuvez.*

- 13 – *Mas a Noite é tranqüila,*
- 14 – *não vem da Noite a voz, certo não vem do Vento*
- 15 – *porque nem mesmo o vento ora sibila.*
- 16 – *O meu olhar, atento,*
- 17 – *a solidão perscruta:*
- 18 – *a Natureza está numa calma absoluta,*
- 19 – *apenas, de momento*
- 20 – *a momento, voam mochos,*
- 21 – *num vôo incerto, preguiçento.*

- 22 – *Pelos espaços mudos,*
- 23 – *O som se estira, num lamento*
- 24 – *Lento... Lento...*
- 25 – *Lembra um desdobramento*
- 26 – *de veludos*
- 27 – *longos e roxos...*
- 28 – *Mas logo ascende e, num crescendo, estronda,*
- 29 – *invade*
- 30 – *a noite neblinosa, turva,*
- 31 – *a desdobrar-se, curva a curva,*
- 32 – *numa continuidade*

33 — *de oceano: onda após onda.*

34 — *Debruçada à janela,*

35 — *suponho se inundar*

36 — *de grandes vagas o ar,*

37 — *pois, na minha audição que se alonga para ela,*

38 — *a voz chega e se espraia,*

39 — *tal como o mar que longe se encapela*

40 — *e vem se desfazer em carícias na praia.*

41 — *Esta música triste,*

42 — *esta música equórea,*

43 — *tenho-a recente na memória;*

44 — *minha alma, quantas vezes tu a ouviste!*

• 109 •

45 — *Oh! como então eu reconheço*

46 — *esta voz linda e austera,*

47 — *esta voz que, em começo,*

48 — *vinda da Noite supusera!*

49 — *Reconheço-a tão bem como se a minha fosse,*

50 — *é a voz da minha dor que anda lá fora...*

51 — *Alou-se*

52 — *a minha dor,*

53 — *e está cantando à Imensidade, agora,*

54 — *todo o seu dissabor.*

55 — *Quantos anos a trouxe no meu peito,*

56 — *a dor do meu desejo insatisfeito,*

57 — *a dor de uma ilusão desiludida,*

58 — *dor que criei ao meu jeito,*

59 — *muda como se não tivesse vida!*

.....

60 — *Pelo silêncio afora,*

61 — *a voz grita, a voz geme, a voz chora*

62 — *e estertora...*

63 — *É minha dor que ora se expande, em brados*

- 64 — de angústia e de revolta,
65 — é minha dor que, finalmente, solta
66 — todos os ais outrora sufocados.
67 — Ouve-a o Silêncio, a Solidão, a Sombra,
68 — ouve-a o Céu, ouve-a a Terra, lado a lado,
69 — tudo num ar de quem se assombra:
70 — calado! Estatelado!
71 — Como vinda de longe,
72 — de novo a voz se abrande e, calma e grave,
73 — lembra o sermão de lágrimas de um monge,
74 — dentro de escura e vazia nave.
75 — faz-se o rumor inda mais suave,
76 — inda mais brando...
77 — E, pouco a pouco, desmaiando,
78 — num smorzando
79 — dentro da noite a voz desata,
80 — neste momento,
81 — o suspiro prolongado
82 — de uma fermata...
.....
83 — Minha dor, minha dor, esta voz é bem tua,
84 — são teus estes desalentos
85 — e este suspiro que pelo ar flutua...
.....
86 — Agora indo,
87 — e logo vindo,
88 — morrendo, ressuscitando,
89 — é um desejo casto e lindo,
90 — que hesita, de quando em quando,
91 — a voz, ora indo, ora vindo,
92 — numa berceuse soando.

93 — É o teu desejo embalador,
94 — é minha dor,
95 — que vem e vai para o meu Amor!...
.....
96 — O som, porém, toma expressões ignotas,

- 97 — não é mais uma voz, tem várias vozes,
98 — cada qual a gemer dentro das notas,
99 — cada qual a contar mágoas atroxas.
100 — É um ruído coral de paroxismos
101 — que agora chega aos meus ouvidos,
102 — ruído que se eleva dos abismos
103 — da alma de todos os desiludidos.
104 — E da múltipla voz dentre os comovedores
105 — rumores,
106 — sem que o meu coração pudesse tal
107 — supor,
108 — em vão procuro qual
109 — seja o da minha dor,
110 — porque esta voz, agora, é a harmonia das cores,
111 — é a voz da Dor universal.

• III •

-
112 — Andam soluções, pelo ar, desatos,
113 — em pizzicatos,
114 — e as mesmas notas vibrantes,
115 — antes,
116 — num som escasso,
117 — lânguido, lasso,
118 — lembram arquejos de cansaço.

- 119 — A voz expira...
120 — Por todo o ambiente,
121 — há qualquer coisa luzidia
122 — que se desfia...

-
123 — A voz expira,
124 — dolente,
125 — mansa,
126 — como a agonia
127 — de uma criança...

-
128 — A voz expira...
129 — E eu, que tão alta a ouvira

130 – *de sons enchendo todo o espaço imenso,*

131 – *ouvindo-lhe o eco, o espiritual assenso,*

132 – *julgo-a uma espira*

133 – *de incenso...*

.....

134 – *Calou-se a voz e, em vão, ao sono apelo,*

135 – *calou-se a voz, porém, interiormente,*

136 – *escuto o som de um violoncelo...*

137 – *É a voz da dor, da minha dor sem fim,*

138 – *dor da saudade, dor com que te anelo,*

139 – *dor musical que está vibrando em mim.*⁵¹

• 112 •

O poema é dividido em 13 estrofes, sendo o ritmo marcado por um recurso de pausas, utilizado por Gilka também em outras poesias, ou seja, as estrofes 7, 9, 10, 11 e 12 são separadas das seguintes por longas reticências. As reticências,⁵² como sinais de pontuação, interferem muito na musicalidade do poema, pressupondo já de início um ritmo difuso, nada definido ou sincopado, pela sua característica essencial de evasão do pensamento, ou seja, existe uma pausa, uma suspensão das palavras, mas existe também a indicação de que um fluxo de idéias pode e deve continuar a se desenvolver no leitor. Assim, esse tipo de pontuação já demanda em si a participação ativa do imaginário do leitor, marcando a concepção de uma obra aberta. Com suas pausas indicadas pelas reticências, a autora leva o observador a participar da criação da obra, sendo conduzido por esta na sua própria indefinição, ou na sua própria sedução do indefinido hipnótico, como no caso do recurso utilizado por Gilka, que acaba levando o leitor a participar, com a voz da sua própria dor, desse coral sinfônico da dor musical⁵³ universal.

As imagens poéticas que se criam no poema são de caráter sonoro-cinético-visuais, ou seja, toda informação da dor sonora, personificada inicialmente pela voz e no final pelo som do violoncelo introjetado, percorre caminhos cinestésicos, expandindo a sensação corporal interna no espaço externo e vice-versa, num diálogo com um cenário pictórico que reflete e dialoga com essa

dor sonora. As formas e as estruturas musicais são claramente citadas no poema. Já no início, na primeira estrofe encontra-se a caixa que faz ressoar a voz que se avoluma, que se eleva: a escondida caverna, sugerindo até mesmo a modalidade da entoação, isto é, a voz que *canta, numa ária*.⁵⁴ A segunda estrofe deixa claro que a voz não vem de fora, onde reina o silêncio, vem da turbulência interna, e na terceira estrofe esse lamento interior ascende num *crescendo*⁵⁵ e estronda fora, iniciando-se aqui o recurso das reticências, marcando já as modulações rítmicas características do poema, propagando a voz em ondas.

A quarta estrofe mostra as tensões sonoras que vão da revolta à carícia. A quinta, a sexta, a sétima estrofes fazem o reconhecimento da autonomia dessa voz interna que se externou e que em modulações rítmicas grita, geme, chora, estertora. Na oitava estrofe, a dor que se expande é imensa, o céu, a terra, o silêncio, a solidão e mesmo a sombra unem-se na admiração da manifestação dos "ais" angustiosos da poeta. Na nona estrofe, a voz abrandar-se compondo um *smorzando*,⁵⁶ uma *fermata*,⁵⁷ recursos musicais de indicação de pausa e duração de notas, transpostos pela autora nos sinais de reticências por ela amplamente utilizados nessa estrofe, indicando a consciência da estrutura musical e sua transcrição para a linguagem escrita. Na partitura-poema que se vai descrevendo, a voz da dor vai e vem numa *berceuse*, compondo num acalanto um movimento monótono, uma espécie de cantiga de ninar. Na décima sexta estrofe, porém, a voz já não é mais solitária e encontra-se com as outras vozes em um coral de paroxismos. A poeta já não destingue a voz da sua dor pessoal, pois agora o que canta é a voz da dor universal. Esta, em *pizzicatos*,⁵⁸ vai expirando, atingindo um espiritual assenso nas próximas estrofes e finalmente se transmuta em um som de *violoncelo* a dor musical que volta a vibrar na poeta.

Todo esse movimento musical de lamento, da voz que ressoa dentro, fora, isolada ou em coro, em sobreposições cromáticas, evocadas em estrofes curtas permeadas por estrofes mais longas, evoca, no poema, um aproveitamento de elementos melódicos e rítmicos próximos do *blues*⁵⁹ ou do *jazz*. Hugo Riemann citado por Luiz Cosme estabelece as origens híbridas do *jazz*:

Pode-se considerar o *Jazz* como um dos fatos musicais mais importantes da época moderna, e que não se limitou unicamente aos domínios da dança e da opereta: criado pelos negros da América, já para acompanhar as danças do tipo *Foxtrote*, já para fazer desabrochar instrumentalmente expressões líricas negras, tais como as que se contêm vocalmente no *Ragtime* ou no *Spiritual*, o *Jazz* fundiu conjuntamente elementos melódicos e harmônicos providos da Europa (italianismos, música russa, Grieg, Franck, Debussy, etc.), um *Folclore* e uma rítmica indígenas, a orquestração européia (exceto o uso de *Banjo* e uma maneira acintosa de percussão), sobre a qual se exerceu o poder deformante, a invenção caricatural dos negros.⁶⁰

A afinidade musical giliana com as variações rítmicas exóticas é uma herança simbolista que lhe permitiu aproximar-se de estruturas populares na sua fase nacionalista, mais modernista. Luiz Cosme fala da importância dessa atitude de fusão de estruturas clássicas e populares no desenvolvimento da modernidade musical. Para ele:

Encontrar na tradição uma estrutura musical moderna é processo essencialmente atual, porque desempenharam grande função as experiências modais de um Debussy, pela utilização dos enormes recursos latentes nos antigos modos litúrgicos e populares.⁶¹

Em sua fase mais simbolista, Gilka Machado escreveu "Ânsia de azul", de *Cristais partidos*, e, inspirada nesse poema, Eros Volússia criou uma dança de mesmo nome, "dansintersemiotizando" as palavras poéticas da mãe, sob um ritmo musical debussyniano.⁶² Segundo Hugo Auler, em um artigo publicado no *Diário de Notícias*, a composição coreográfica de Eros foi muito feliz, exprimindo toda a ânsia de infinito expressa no poema:

"Ânsia de azul". Página de Debussy. A música é encantadora de tanta expressão. Cada nota orquestral que vibra é um frase toda. E para cada acorde, Eros Volússia tem uma posição coreográfica que é bem uma prova eloqüente de sua alta escola, a mesma escola onde as ondas aprendem a rolar para morrer e os pássaros ensaiam os vôos. A elegante dançarina compreende perfeitamente o pensamento musical de Debussy e viveu toda a ansiedade, e toda a inquietude da alma imponderável, musical da grande página debussyniana, que quer tocar o céu.⁶³

Pode-se observar, também, no poema "Ânsia de azul", inspiração primeira da coreografia volusiana, essa necessidade de tocar o céu que parte do texto do bailarino elaborado por Gilka: · 115 ·

1 — Manhãs azuis, manhãs cheias do pólen de ouro
2 — que das asas o sol levemente sacode,
3 — quem dera que, numa ode,
4 — como numa redoma, eu pudesse conter o intangível tesouro
5 — da vossa luz, da vossa cor, do vosso aroma.

6 — Manhãs azuis, manhãs em que as aves, em bando,
7 — entoam pelo espaço o hino da liberdade
8 — que anseio formidando,
9 — que sede de infinito o cérebro me invade!
10 — Esta luz, esta cor, este perfume brando
11 — que se evola de tudo
12 — e que, de quando em quando,
13 — o vento — acólito mudo,
14 — passa, turibulando;
15 — esta mística fala,
16 — que das coisas se exala,
17 — e conclama, e ressoa
18 — em toda a natureza,
19 — como uma etérea loa
20 — entoada à vossa olímpica beleza;

21 — tudo à libertação, tudo ao prazer convida
22 — e faz com que a criatura ame um momento a vida.

23 — Lindas manhãs azuis,
24 — manhãs em que, qual um zumbido
25 — de tão intensa, a luz
26 — soa por todo o ambiente, ecoa-me no ouvido,
27 — e o sol no alto espreguiça as múltiplas antenas,
28 — quente, lícido e louro
29 — como enorme besouro.
30 — Manhãs suaves, serenas,
31 — manhãs tão mansas, tão macias
32 — que pareceis feitas de penas
33 — e melodias.

• 116 •

34 — À vossa cor sublime, sugestiva,
35 — onde há dedos de luz levemente a acenar,
36 — por invencível sugestão cativa,
37 — a alma das coisas sobe e flutua pelo ar.

38 — Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias,
39 — a atração do ignorado,
40 — a atração das distâncias,
41 — a atração desse azul,
42 — ao qual meu pobre ser quisera transportado
43 — ver-se, da Terra êxul.

44 — E que gozo sentir-me em plena liberdade,
45 — longe do julgo atroz dos homens e da ronda
46 — da velha Sociedade
47 — a messalina hedionda
48 — que, da vida no eterno carnaval,
49 — se exhibe fantasiada de vestal!

50 — Manhãs azuis, manhãs em que os vírides prados,
51 — pelo vento ondulados,
52 — parecem mares calmos;

53 – e os mares, molemente espreguiçados,
54 – pelas praias espaldas,
55 – são vastos, verdes e floridos prados.
56 – Manhãs em que, nas estradas
57 – lindas romeiras enfileiradas
58 – diante do vosso suntuoso templo
59 – que alto reluz – as árvores contemplo,
60 – dançando todas, com gestos lentos,
61 – ao som dos ventos,
62 – na festa sacra da vossa luz.

63 – Ó mágicas manhãs,
64 – vós me trazeis ao cérebro ânsias vãs!
65 – O fulgor que de vós se precipita
66 – perturba a minha vida de eremita,
67 – açora-me os sentidos
68 – na narcose do tédio amortecidos.
69 – Ao ver a natureza, toda em festa,
70 – do seu pagode abrir as portas, para em par,
71 – o meu ser manifesta
71 – desejos de cantar, de vibrar, de gozar!...

• 117 •

72 – Esta alma que carrego amarrada, tolhida,
73 – num corpo exausto e abjeto,
74 – há tanto acostumado a pertencer à vida
75 – como um traste qualquer, como um simples objeto,
76 – sem gozo, sem conforto,
77 – e indiferente como um corpo morto;
78 – esta alma acostumada a caminhar de rastros,
79 – quando fito estes céus, estes campos tão vastos,
80 – aos meus olhos ascende e deslumbrada avança,
81 – tentando abandonar os meus membros já gastos,
82 – a saltar, a saltar, qual uma alma de criança.
83 – E analisando então meus movimentos
84 – indecisos lentos,
85 – de humanizada lesma,
86 – toma-me a sensação de fugir de mim mesma,

87 — *de meu ser tornar noutro,*
88 — *e sair, a correr, qual desenfreado potro,*
89 — *por estes campos.*
90 — *Escampos.*

91 — *De que vale viver*
92 — *trazendo, assim, emparedado o ser?*
93 — *Pensar e, de contínuo, agrilhoar as idéias,*
94 — *dos preceitos sociais nas torpes ferropéias;*
95 — *ter ímpetos de voar,*
96 — *porém permanecer no ergástulo do lar*
97 — *sem a libertação que o organismo requer;*
98 — *ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta...*

• 118 •

.....
99 — *Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,*
100 — *do que existir trazendo a forma de mulher.*

101 — *Aves!*
102 — *Quem me dera ter asas,*
103 — *para acima pairar das coisas rasas,*
104 — *das podridões terrenas,*
105 — *e sair, como vós, ruflando no ar as penas,*
106 — *e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,*
107 — *nestas manhãs tão suaves,*
108 — *nestas manhãs azuis, liricamente azuis!...⁶⁴*

No poema supracitado, grande é a motivação giliana de transcendência espiritual da alma feminina, pela gestualidade fluida e livre do movimento dos pássaros em contraponto ao "corpo morto", aprisionado, que tem ânsias de liberdade. Assim é que, em toda a obra da poeta, a transcendência pelo movimento encontra o caminho do espírito. Percebe-se aqui também essa comunhão com as formas da natureza que entoam o ritmo do poema, o ritmo do vento, o ritmo das árvores que a poeta dansintersemtiotiza a partir do verso 58: */diante do vosso suntuoso templo/ que alto reluz — as árvores contemplo,/ dançando todas, com gestos lentos,/ ao som dos ventos,/ na festa sacra da vossa luz/.* Na estrutura dos versos, o que se impõe é

uma liberdade rítmica, no fluxo livre e contínuo das imagens de elementos da natureza, mesmo no momento mais tenso. A partir do verso 72 até o 100, o fluxo é contido nas imagens da prisão do corpo e das estruturas sociais para ser retomado em sua liberdade do vôo redentor na última estrofe. Basicamente, todo o movimento do poema tem grande afinidade com as principais estruturas da nova dança de Isadora Duncan.

Essa "Ânsia de azul", poema vertical por excelência, além da busca da utopia da ascensão espiritual, é a grande busca do dançarino moderno, que tem plena consciência do seu peso (não finge ser um ser etéreo como no balé clássico com o efeito romântico das sapatilhas de ponta), que dança descalço, para sentir o chão em que pisa e respirar o ritmo da natureza, como faz Isadora, que dança o vento, a terra, a água e o ar e como faz Gilka, que dança as árvores. Nessa coreografia a bailarina executa um *cambré*, um grande arco do corpo, da cintura para trás, com a cabeça acompanhando o movimento e os braços abertos, como as asas aspiradas no poema, em posição de vôo pairando acima das coisas terrenas, o peito aberto, o coração voltado para o espaço infinito, em direção ao céu.

Em um outro poema, "Comigo mesma", de *Mulher nua*, Gilka Machado diz claramente de sua tendência para a dança. Nesse poema, fica definido o ritmo dançarino que marca o compasso da vocação poética giliana:

- 1 – Numa nuvem de renda,
- 2 – Musa, tal como a Salomé da lenda
- 3 – na forma nua
- 4 – que se ostenta e estua,
- 5 – sacerdotisa audaz –
- 6 – para o Amor, de que és presa,
- 7 – rasgando véus de sonho, dançarás
- 8 – nesse templo pagão da Natureza.

- 9 – Dançarás por amor das coisas e dos seres
- 10 – e por amor do Amor...
- 11 – Tua dança dirá renúncias e querereres;
- 12 – faze com que desfira

13 – tua lira
14 – gargalhadas de gozo e lamentos de dor,
15 – e possas em teu ritmo recompor
16 – tudo que viste extática, surpresa,
17 – e a imprevista beleza,
18 – a beleza incorpórea
19 – dos perfumes e sons indefinidos,
20 – de tudo que te andou pelos sentidos,
21 – de tudo que conservas na memória.

22 – Dize da Natureza em que à luz vieste,
23 – dize dos seus painéis encantadores,
24 – dize da pompa, do esplendor celeste
25 – das suas noites, dos seus dias,
26 – e animisa com teus espasmos e agonias
27 – as expressões com que a expressando fores.

28 – Alma de pomba, corpo de serpente,
29 – enche de adejos
30 – e rastejos
31 – teu ambiente;
32 – caiam em torno a ti pedras ou flores
33 – de uma contemplativa multidão:
34 – de lisonjeiros e de malfeitores
35 – cheias as sendas da existência estão.

36 – Toda de risos tua boca enfeita
37 – quando te surja um ser sincero, irmão,
38 – e sê pura, espelhante, perfeita,
39 – na verdade da tua imperfeição.

40 – Musa satânica e divina,
41 – ó minha Musa sobrenatural,
42 – em cujas emoções igualmente culmina
43 – a sedução do Bem, a tentação do Mal!
44 – Em teus meneios lânguidos ou lestos,
45 – expõe ao Mundo que te espia

46 – que, assim como há na Dança a poesia dos gestos,

47 – há nos versos a dança da Poesia.

48 – Dança para esse gozo,

49 – o grande gozo emocional

50 – da Terra

51 – que te fez sem igual,

52 – e, envaidecida,

53 – em seu amor te encerra,

54 – amando em ti sua própria vida,

55 – sua vida carnal e espiritual.

56 – Torce e destorce o ser flexuoso,

57 – ó Musa emocional!

58 – Maneja os versos

59 – de maneira tal,

60 – que eles se fiquem, pelos séculos, dispersos,

61 – com os ritmos da existência universal.

• 121 •

62 – E a dançar

63 – num delicioso sacrifício,

64 – patenteia a nudez

65 – desse teu ser punitivo,

66 – ante o sereno altar

67 – do deus que te domina.

68 – Que importa a injúria hostil de quem te não compreenda?

69 – Dança, porém, não como a Salomé da lenda,

70 – a lírica assassina:

71 – dança de um modo vivificador,

72 – dança de todo nua,

73 – mas que seja a dança tua

74 – a imortalização do teu Amor.⁶⁵

O tom do poema é de um oráculo imperativo, que prevê, sugere, ordena, deseja, aconselha, num tratamento de conjugação verbal de segunda pessoa do singular, toda uma série de comportamentos e qualidades artísticas a serem desenvolvidas pela musa poética dançarina do texto de Gilka. A musicalidade é marcada

pelo som da lira, que, como instrumento musical mitológico ou como letras de músicas populares ou ainda como estro poético, na segunda estrofe, desfere sons de gargalhada, gozo, lamento e dor, compondo um ritmo de todas as impressões sensoriais, vividas pela poeta em êxtase. Esse estado “extático”, essencial na prática artística da poeta, fala do olhar especial sobre a vida, produzido por uma “emoção estética”, um princípio de interação com o ambiente, que funda a partir do impacto exterior da imagem observada e sentida, no silêncio fundador do olhar pessoal, uma resposta criativa, no caso da metodologia do dançarino aqui tratada. Essa resposta será uma dansintersemiotização, ou seja, essa leitura pela dança do tema de que trata o poema: o culto à própria inspiração poética.

A terceira estrofe revela o que a poeta deve dizer e como. Sua poesia deve dizer de todos os *painéis encantadores* da natureza e dar vida a essas expressões com os espasmos e as agonias dos seus recursos técnicos de dançarina-poeta. A quarta e a quinta estrofes falam de esforços corporais a serem realizadas no percurso poético, independentemente das críticas, boas ou ruins, ou seja, a poeta dançarina deve voar e deve rastejar ao mesmo tempo, na *alma de pomba em um corpo de serpente*, e nesse duplo movimento deve ser verdadeira, sedutora, *toda de risos tua boca enfeita*, até mesmo na sua imperfeição. Essa dupla característica projetada pela autora também é uma constante em sua obra, o desejo libertador de imagens aladas e infinitas ao lado da consciência trágica do peso das prisões e dos desejos carnisais.

Nas sexta, sétima e oitava estrofes, o mesmo desejo poético-dançarino gilciano lembra um canto ritmado que marca o compasso da lição nietzschiana nos seus cantos de louvor à vida e à sabedoria.⁶⁶ Nos passos de Nietzsche, Gilka canta a própria fortuna poética, marcada pela musa dançarina, satânica e divina, além do bem e do mal. Nesse canto de louvor à musa dançarina sobrenatural e emocional, a poeta encontra a transcendência dos limites das linguagens, proclamando-a nos versos 46 e 47 “na Dança a poesia dos gestos”, e “nos versos a dança da Poesia”. A musa-dançarina plasmada na vida carnal e espiritual terrena dansintersemiotiza a própria Terra, dançando seu *grande gozo maternal*. O poema-corpo-dançarino, em sua projeção idealizada pela autora, faz sua própria

ginástica, a preparação física e emocional para a dança, torcendo e destorcendo o ser flexuoso, trabalhando os versos *para os ritmos de uma existência universal*.⁶⁷ Já a nona estrofe estabelece com a primeira um paralelismo circular, marcando o retorno à sina poética de uma musa dançarina, sacerdotisa de um deus maior, personificada por Salomé, mas não a lírica assassina e sim a que dança na nudez, velada apenas por rendas transparentes e femininas, sua verdade poética, seu amor immortalizado. Toda a cena revela-se no templo pagão da natureza.

Esse poema, escrito em 1922, parece ser uma descrição detalhada do que será depois toda a carreira de Eros Volússia, que então teria 8 anos de idade, como se Gilka, em um ato de poder poético visionário, falando de si mesma, falasse da artista dançarina que se desenvolveria posteriormente em sua filha. O legado de Gilka para Eros foi a construção de uma antedança poética fundada no gesto criador feminino. Evocando a musa dançarina do bem e do mal, traçou o destino da filha com as palavras proféticas de "Comigo mesma". Eros, encarnando essa musa dançarina do poema gilciano, a Salomé brasileira, como ficou conhecida e aclamada em várias partes do mundo,⁶⁸ immortalizou nos seus movimentos, nas suas roupas uma sensualidade profunda e expressiva, pois, como ela mesma dizia, sua linguagem por excelência era a dança: "Meus pensamentos mais recônditos, meus sentimentos mais íntimos, sempre encontraram expressão na dança".⁶⁹ A bailarina, dansintersemiotizando a brasilidade em seu corpo de mulher, tornou o gesto poético gilciano realidade viva, e, partindo desse impulso inicial, traçou no espaço evoluções de uma dança de características muito pessoais e estilizadas.

• 123 •

LICENÇA POÉTICA PARA O OLHAR FEMININO

*Virá um dia em que será honrado o sexo
feminino: sobre as mulheres já não pesará
uma fama injuriosa.*⁷⁰

Gilka e Eros são mulheres que romperam com padrões preestabelecidos do comportamento feminino, sendo criadoras

de uma expressão altamente individualizada e poetizada. Em certo sentido, elas cumpriram o que Arthur Rimbaud vaticinou, em carta a Paul Demeny, em 1871, quando questiona o papel da mulher:

Existirão esses poetas! Quando a infinita servidão da mulher for quebrada, quando ela viver para ela e por ela, o homem, – até então abominável, tendo-a dispensado, ela será poeta, ela também! [...] Ela encontrará coisas estranhas, insondáveis, repulsivas, deliciosas: nós as reteremos, nós as compreenderemos.⁷¹

• 124 •

Essa nova mulher preconizada por Rimbaud encontra eco na poeta e na bailarina aqui tratadas. Grande é a liberdade de expressão do sentimento feminino em ambas as artistas, que manifestam em suas obras uma sensualidade insondável, uma liberdade de espírito encarnada em músculos e palavras domados pelo espírito poético. Foi ainda Isadora Duncan quem abriu caminho para a verdade feminina em sua metodologia de dança inspirada no movimento da natureza. Isadora fala no prefácio de *Minha vida* sobre a postura feminina em sua época:

Ainda não houve mulher que dissesse toda a verdade sobre a sua vida. As autobiografias da maior parte das mulheres célebres são uma série de episódios da sua existência exterior, de pormenores e anedotas fúteis, que nada dizem do que lhes foi realmente a vida. E todas guardam um silêncio estranho quanto aos seus grandes momentos de alegria ou tristeza. Minha arte é precisamente um esforço para exprimir em gestos e movimentos a verdade de meu ser. E foram-me precisos longos anos para encontrar o menor gesto absolutamente verdadeiro.⁷²

A questão das vivências femininas, do olhar feminino presente na produção artística das duas mulheres analisadas neste trabalho,

teve uma abordagem específica relacionada também aos depoimentos de ambas as artistas ou a críticas de jornais, os quais chamaram a atenção para esse aspecto cujos desdobramentos são visíveis nas obras estudadas. No decorrer das pesquisas foram encontradas várias referências, tanto na obra de Gilka como na de Eros, a respeito do engajamento nas questões feministas da época. Em entrevista concedida ao *Diário da Noite*, Gilka Machado fala sobre suas impressões das mulheres portenhas, que lhe parecem mais inteligentes, mais ativas e mais simpáticas que os homens. Segundo a poeta, que se considera “insuspeita” para apreciar assim as mulheres de Buenos Aires “por não ser feminista”, “as mulheres portenhas são as dominadoras da sua cidade e a garantia mais linda do seu futuro”.⁷³

Embora Gilka Machado se considere “não-feminista”, sua poesia de caráter extremamente feminino desde o início provocou polêmica, muitas vezes motivando a intervenção da artista. Por ocasião do lançamento de seu primeiro livro de poemas *Cristais partidos*, Gilka foi muito criticada. Em um artigo publicado em *O País*, no dia 13 de fevereiro de 1916, Lia de Santa Clara critica, negativamente, a obra da recém-estreada no mundo das letras:

• 125 •

[...] Se a arte fosse simplesmente a *ânsia de conter o infinito numa expressão*, Gilka Machado teria subido à culminância da vitória. Toda essa litania de elogios, todo esse cortejo de aplausos, seria bem cabido e justo. A arte, porém, é mais alguma coisa; o seu fim deve ser evangelizar os povos, erguendo-os nas asas esplendorosas do amor puro até o infinito da ventura. Desde que rasteje pela bruteza da matéria, não é arte, é decadência. [...] “O beijo” é um labirinto onde se ouvem os ais frementes, confusos e voluptuosos de um bacanal.⁷⁴

Ante a crítica maliciosa, a poeta assim respondeu em carta aberta publicada no mesmo jornal no dia 16 de fevereiro de 1916:

Agradeço, pois, o quanto a sua hábil pena de escritor traçou sobre os meus versos, cedo ao impulso

natural dos meus sentimentos de mulher e artista, para tornar compreensível a V. S. o sentido lógico, insofismável, em que deve ser julgada uma das poesias a que se referiu naquele artigo, e que tem o título de "Beijo". A não considerar perfídia foi de V. S. um erro, sensível a qualquer pessoa que tenha lido a mencionada poesia, em que o beijo é descrito sob o ponto de vista geral e nunca, tal a conclusão da sua crítica, em que o manteve sob maneira particular, íntima, pessoal. [...] Quanto ao mais, aceito silenciosamente, mantendo dentro do mais alto respeito a liberdade dos julgamentos. Não poderia, entretanto, esquivar-me a esta explicação, quando tenha V. S. tentado empanar a minha moral com uma interpretação errada. Estas linhas, fora da preocupação vaidosa de trazer em público explicações que me sabem respeito, são antes uma necessidade a que me impôs o orgulho da minha dignidade.⁷⁵

Em outra ocasião, no lançamento de seu terceiro livro *Mulher nua*, em 1922, outra crítica muito dura foi feita à obra de Gilka por Austregésilo de Athayde, para quem na obra da poeta, do primeiro ao último verso há uma explosão dos sentimentos inferiores.⁷⁶

Esse olhar crítico que rotula o texto gilciano feminino no sentido superficial e imperfeito é sem dúvida calcado em uma mentalidade masculina tortuosa, predominante na época. Já Erasmo de Roterdão (1466-1536), em seu famoso livro *Elogio da loucura*, fala bem desse conceito tortuoso em relação à mulher. No livro, Erasmo de Roterdão acusa a mulher de ser a maior representante da loucura.⁷⁷ Para ele, a mulher é um animal louco como nenhum, *inepto*, *ridículo*, e que a utilidade do convívio com a mulher é a de "atenuar a tristeza do engenho viril com a loucura feminina". Ainda no mesmo texto, o autor interpreta concepções platônicas sobre o assunto dizendo: "Quando Platão parece hesitar em

incluir a mulher entre os animais racionais, nada mais pretende do que indicar a loucura insigne desse sexo”, e completa: “Quando por acaso uma mulher quer passar por sábia, não faz mais do que dizer que é duas vezes louca”.⁷⁸

Para a sociedade da época, a presença das mulheres na vida social, cultural e artística em igualdade de condições com os homens ainda era uma novidade, mas já servia de tema para discussões. A consciência de que a mulher havia sido por muito tempo prejudicada em seus direitos em relação aos privilégios naturalmente concedidos ao homem aparece em vários momentos nas críticas e nas discussões a respeito dos livros de Gilka Machado. Adelino Magalhães fala desse aspecto em sua crítica a *Cristais partidos*:

• 127 •

Uma outra característica perfeitamente perceptível na poeta dos *Cristais partidos* é a sua tortura de mulher, “acachapadamente senhora”, no nosso meio social! É uma das palavras mais diabolicamente pérfidas, no Brasil, esta palavra senhora! Há em quase todos os versos de Gilka um grito de prisioneira: mas felizmente, há neles também – por que não dizê-lo – essa bondade infinita, glória maior de nossa terra, que é o coração da mulher brasileira. A cada verso se vê um eco desses, como se a poeta fosse o fulgurante Leader-Azul de todas as suas companheiras! E a poeta para representá-las ao completo, nobre, superfina de boa grandeza, nos diz que preferiria ver seu filho “sofredor como Cristo, a sabê-lo na vida um mau, um vil, um Judas!” Simplesmente Sublime! E dá vontade à gente de, em fechando esse magnífico livro dos *Cristais partidos*, exclamar: – Hosana! Hosana! A Gilka... poeta pagã que conversou com Jesus!...⁷⁹

Nessas críticas, pode-se observar a visão do papel feminino na época. Nelas percebe-se o constrangimento dos teóricos, os quais não achavam a obra da poeta “de todo ruim”, mas abismados

com sua verve erótica, não conseguiram enquadrá-la na posição de “Escultora da Beleza Moral”, como apontada na crítica abaixo:

• 128 •

A jovem poeta dos *Cristais partidos* possui talento não comum; mas presumimos que eles não formam um livro integralmente perfeito, porque há, em alguns trabalhos seus, termos ásperos e de um Realismo cru a Zola e a Eça de Queiroz. Simples impressionista, com entusiasmo e reverência, julgamos impróprios aos poemas e aos sonetos os termos — *sapos dos meus sonhos; perfume meloso; da esclerótica sobre o límpido branco; da volúpia a ascosa e fria lesma; ...repugnante baba; gata errando em seu eterno cio etc.* Ainda pensamos que a arte, com as exigências da sua sensibilidade e pureza, exija a eliminação do soneto — “Sensual” — estampado na página 41 dos *Cristais*; porque ele é uma excrescência entre as muitas páginas formosas que o livro tem. Finalmente achamos estranhável que a nossa poeta, na “Ânsia de azul” deprimida a condição da Mulher, exclamando: *Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta, do que existir trazendo a forma da Mulher! Não! Passou o tempo em que a Mulher era considerada um ser abjeto, a que atribuíam alma diferente da que o homem tem!... De há muito que ela está dignificada com a missão divina de — Escultora da Beleza moral — na vida social, no lar, na arte e na ciência [...].*⁸⁰

Muitas críticas legitimavam a obra giliana, comparando-a à produção do poeta, no sentido do olhar masculino. Pode-se observar esse fato nos seguintes fragmentos:

De José Oiticica:

Um amigo meu, a quem mostrei o livro, disse depois de ler algumas poesias: “Esses versos não foram feitos por essa moça; isso é verso de homem”. Essa frase caracteriza bem, na sua rudeza, a poesia de Gilka Machado — é uma poesia *máscula*.⁸¹

De Jayme Guimarães:

Cristais partidos, livro escrito por uma mulher, não tem no conjunto elevado e harmonioso as rugas, as fraquezas atribuídas ao espírito feminino. [...] não fosse, logo às primeiras páginas, a imagem sedutora da poeta, eu juraria estar lendo livro de um homem de rara emotividade, de emotividade comunicativa, que faz parar o espírito para meditar.⁸²

De Max Vasconcellos:

Nada pretendemos acrescentar a seu respeito que lhe aumente a fama ou acentue a grandeza ou o brilho dos versos; contentamo-nos, apenas, com dizer que o julgamos, em todos os sentidos, um dos mais belos livros de poesia até hoje aparecidos no Brasil e reputamos a sua autora capaz de ombrear com qualquer dos nossos maiores poetas.⁸³

• 129 •

De Crysanthème:

Os homens de talento devem ter sentido, na autora dos *Cristais partidos*, uma êmula e uma rival, com mais a perfeição absoluta que, em geral, as mulheres dão àquilo que elas fazem conjuntamente com o sexo forte. Todas as mulheres que pensam e que refletem o que pensam devem ler a esplêndida e verdadeira poesia de Gilka Machado.⁸⁴

De Gondin da Fonseca:

Em que pese porém a tão sedutor conceito para o segundo sexo, — a mulher não possui, sobre o homem, nem a supremacia da beleza nem (muito menos) a da inteligência. As suas linhas físicas são emolientes, impuras, — e a visão do seu intelecto atinge na maioria dos casos a módica extensão de um palmo. [...] As mulheres que ultrapassam o estalão comum

do seu sexo vão geralmente, como proclama Nietzsche, além do nível a que a inteligência normal dos homens pode chegar. [...] Criatura superior, excepcionalmente superior Gilka tinha de escandalizar – e escandalizou –, quando aos 17 anos deu publicidade ao seu primeiro livro de versos *Cristais partidos*. [...] Gilka Machado pode ser considerada, não só a primeira poeta, mas também o primeiro poeta do Brasil contemporâneo.⁸⁵

De Fábio Luiz:

• 130 •

Toda a superioridade artística está precisamente na excessiva vibratilidade de seus nervos femininos, na volúpia que canta estuante em cada estrofe, na verdade com que expõe sua alma, suas aspirações seus desesperos, na sinceridade com que faz de sua dor, trechos de poemas, sem nada ocultar, sem fingir pieguices mulheris, voltando-se contra a passividade que lhe impõe o acidente de ter nascido mulher, acreditando que esse acidente seja uma superioridade em si mesmo, documentada pelo brilho e pelas sutilezas de sentir e de exprimir o pensamento que as mulheres dão às suas obras de arte, quando, como Gilka Machado, encontram na verdade e no amor as bases da sua arte.⁸⁶

De Povina Cavalcânti:

O historiador que fizer a análise da situação da poesia brasileira, na segunda década deste século, verá que os *Cristais partidos* de Gilka Machado, publicados em 1915, assinalaram a presença de um grande poeta. Cresceu de importância aquele acontecimento literário pela extraordinária força criadora dos seus cantos, misto da flama erótica de Olavo Bilac e do subjetivismo lírico de Hermes Fontes.⁸⁷

Em todas essas críticas, percebe-se a necessidade de justificar a "boa" poesia de Gilka Machado como produto de um fazer "poeta", no sentido masculino do termo, como se o fazer poético do ponto de vista feminino tivesse mérito artístico inferior. Gilka Machado rompe com os "grilhões" da sociedade quando nos seus poemas eróticos dá asas a todos os seus desejos femininos. E mostra a consciência do trágico no destino feminino, como neste fragmento do poema "Ser mulher", de *Cristais partidos: /Ser mulher, desejar outra alma pura e alada/ para poder, com ela, o infinito transpor;/ sentir a vida triste, insípida, isolada,/ buscar um companheiro e encontrar um senhor...*⁸⁸

Toda essa experiência com os preceitos sociais em que não enquadravam a obra de Gilka, como foi amplamente verificado nas críticas de sua obra, influenciou a mentalidade feminina de Eros, que não se casou por seguir os conselhos da mãe: "Ela dizia que se eu me casasse, viraria escrava".⁸⁹ A bailarina teve pretendentes, mas eles queriam que ela parasse de dançar, e ela optou por ficar com a dança.

Em um artigo publicado no *Última Hora*, em 1955, cujo título era "A mulher ajuda a resolver os problemas que o homem criou", Eros Volúcia dá sua visão da relação homem/mulher. A bailarina deu as seguintes declarações:

A mulher ajuda quase sempre o homem a resolver os problemas que ele cria. Mas, na maioria das vezes, estes problemas são motivados por ela. E quantas vezes a mulher resolve um problema que o homem criou com outra mulher? Se procurarmos as origens dos problemas criados pelo homem, vamos encontrar fatalmente o estímulo de uma mulher. Penso que o homem nunca se sentiu tão incapaz, em face dos problemas, como atualmente. Isto me parece produto da má educação moral que a mulher vem dando ao homem, pelo abandono em que o mesmo vem sendo criado.⁹⁰

Pode-se observar assim, tanto no comportamento de Gilka Machado quanto no de Eros Volúcia, o envolvimento em

questões que dizem respeito à condição feminina. Mas esse envolvimento não é um feminismo politizado e intenso no sentido da igualdade de ambos os sexos, mas no sentido da denúncia de um novo ponto de vista na criação poética: o ponto de vista estético feminino, que marca a expressão de uma força grandiosa e poderosa no sentido da liberdade na criação e na revelação da beleza,⁹¹ mas reconhece a responsabilidade ética em relação a essa criação.

Portanto, esse novo ponto de vista, que é realizado pela metodologia do dançarino, ou seja, a dança como meio de transcendência e revelação do universo da mulher na obra de ambas as artistas, busca materializar a beleza latente nas experiências universais femininas da criação poética. Em toda a produção artística da poeta e da bailarina, a energia amorosa é criativa e nunca esteve relacionada ao erotismo por ele mesmo e sim vinculada às experiências místicas na realização da obra.

A DANÇA DE EROS: RITMO FEMININO NA POESIA

O "silêncio" muitas vezes aparece na poesia giliana como o instante verdadeiro e único de expressão da alma fêmea. Segundo Lúcia Santaella, o silêncio evidencia o sentido erótico em que, "nesse limite do nada, a linguagem encontra sua mais perfeita correspondência, prenhe de sinais e de rumores vitais".⁹²

Para Lúcia Santaella, a linguagem erótica remete ao sistema de pensamento oriental "que vê na imagem do corpo a imagem do mundo".⁹³ Dessa perspectiva, a natureza é erotizada no movimento característico de seus elementos terra, ar, fogo e água. Santaella observa a sensualidade presente "no vaivém das vagas que, umas nas outras, se penetram e se perdem", ou ainda as "configurações delicadas de um caule que sinuosamente se enverga sob a pressão da brisa", compondo, segundo sua análise, a "linguagem do movimento vivo" ou, em outras palavras, "a vida do reino vegetal se estendendo para dentro do reino animal, manifestando-se nos aspectos mais sedutores e surpreendentes dos corpos sexuados".

A obra de Gilka e Eros está prenhe dessas imagens erotizadas da natureza, produzidas no recôndito do silêncio feminino. O movimento da natureza é sublimado espiritualmente pelo gesto dançado, como fica evidente no poema "Impressões do gesto", dedicado "a uma bailadeira", do livro *Mulher nua*.

- 1 – *A tua dança indefinida,*
- 2 – *que me retém extática, surpresa,*
- 3 – *guarda em si resumida*
- 4 – *a harmonia orquestral da natureza,*
- 5 – *a eurtmia da Vida.*

6 – *Danças...*

7 – *Teus lentos*

8 – *movimentos*

9 – *lembra-me o despertar preguiçoso das franças*

10 – *à carícia dos ventos.*

.....

11 – *Danças...*

12 – *Teu corpo tem*

13 – *todas as nuances*

14 – *da onda que vai e vem...*

15 – *Danças... E um movimento ininterrupto e insano*

16 – *põe no teu ser divinamente humano*

17 – *palpitações de oceano.*

.....

18 – *Danças... Nas atitudes que ora assumes,*

19 – *a tua forma delicada, esguia,*

20 – *sobe, espirala, rodopia,*

21 – *e se estira... E desliza...*

22 – *Fica entre o olfato e o olhar*

23 – *a minha sensação que se torna imprecisa,*

24 – *pois, ou teu corpo ora se vaporiza*

25 – *ou com certeza todos os perfumes*

26 – *nele se vieram corporificar.*

.....

27 – *Danças... Ligeira como te aprumas.*

28 — *Como te elevas das coisas rasas,*
29 — *Teu ser enfeixa nivasas plumas,*
30 — *Teu frágil ser é uma saudade de asas.*

31 — *Danças e cuidado que estejas voando,*
32 — *pois toda em vôos te transfiguras,*
33 — *teus membros lembram aves em bando*
34 — *no anseio das alturas.*

.....
35 — *Danças... Teus gestos são carícias mansas,*
36 — *a tua dança é um tateio vago,*
37 — *é o próprio tato dedilhado*
38 — *as melodias do afago...*

• 134 •

39 — *Danças, e fico, a quando e quando,*
40 — *presa de gozo singular;*
41 — *e sonho que me estás acariciando,*
42 — *e sinto em todo o corpo o teu gesto passar.*

.....
43 — *Danças... Teu ser é a imagem da Harmonia,*
44 — *acorda nele, para meus sentidos,*
45 — *a alma de todos os ruídos.*
46 — *Danças... Enquanto o meu olhar te espia,*
47 — *ouvem os meus ouvidos*
48 — *uma nova, uma estranha sinfonia...*
49 — *Ora encolhendo, ora alongando os braços,*
50 — *da tua própria carnação arrancas*
51 — *maviosidades brancas*
52 — *musicando o silêncio dos espaços.*

.....
53 — *Danças... E toda te espreguiças,*
54 — *e vais ficando parada...*
55 — *Não se movem teus membros, mas, em cada*
56 — *linha, tens atitudes movediças;*
57 — *teu corpo é a dança marmorizada;*
58 — *quando o quedas assim, por um momento,*
59 — *observa nele meu olhar atento*

60 — *das curvas o bailado.*

.....
61 — *Danças, os membros novamente agitas,*

62 — *todo teu ser parece-me tomado*

63 — *por convulsões de dores infinitas...*

64 — *E desse trágico crescendo*

65 — *de gestos que enchem o silêncio de ais,*

66 — *vais*

67 — *smorzando, descendo,*

68 — *como que por encanto,*

69 — *presa de um místico quebranto...*

70 — *Danças e cuidado estar em ti me vendo.*

71 — *Os teus meneios*

72 — *são*

73 — *cheios*

74 — *dos meus anseios;*

75 — *a tua dança é a exteriorização*

76 — *de tudo quanto sinto:*

77 — *minha imaginação*

78 — *e meu instinto*

79 — *movem-se nela alternadamente;*

80 — *minha volúpia, vejo-a torça, no ar,*

81 — *quando teu corpo lânguido, indolente,*

82 — *sensibiliza a quitação do ambiente,*

83 — *ora a crescer, ora a minguar*

84 — *numa flexuosidade de serpente*

85 — *a se enroscar*

86 — *e a se desenroscar.*

87 — *Em tua dança agitada ou calma,*

88 — *de adejos cheia e cheia de elastérios,*

89 — *materializa-se minha alma,*

90 — *pois nos teus membros leves, quase etéreos,*

91 — *eu contemplo os meus gestos interiores,*

92 — *meus prazeres, meus tédios, minhas dores!*

93 — *Não dances mais, que importa, ó bailadeira linda!*

- 94 – *A tua dança para mim é infinda,*
 95 – *vejo-me nela, tenho-a dentro em mim,*
 96 – *constantemente assim!*
 97 – *Nos meus gestos retidos vive presa*
 98 – *como na tua dança extraordinária,*
 99 – *toda a expressão múltipla e vária*
 100 – *da Natureza.*
- 101 – *No mais alto prazer, no mais fundo pesar,*
 102 – *ativa esteja, esteja embora langue,*
 103 – *tenho-te na loucura do meu sangue*
 104 – *para o Bem, para o Mal, a bailar, a bailar!...⁹⁴*

• 136 •

Esse poema de Gilka é mais uma declaração evidente do seu encantamento e do seu encontro poético no fazer e na prática da dança. O poema narra a visão de uma dança profundamente vinculada aos ritmos da natureza. Dividido em sete estrofes, sendo a segunda, a terceira e a quarta subdivididas por sinais de pausas, as reticências, recurso amplamente utilizado no poema "Ouvindo um solo de violoncelo", analisado anteriormente. Mas as reticências utilizadas nas segunda, terceira e quarta estrofes de "Impressões do gesto" não são, como no poema anteriormente estudado, um recurso sonoro musical. Aqui elas marcam o ritmo corporal propriamente dito, as variações musicais com que é realizado o gesto da natureza que dança na bailarina observada.

Gilka Machado descreve a dança profundamente marcada pelo gesto isadoriano, na medida em que o ponto central do poema, ou seja, a dança inspirada nos elementos da natureza era uma prática fundamental da bailarina americana. Segundo Eros Volússia, Gilka Machado teve o privilégio de assistir a Isadora dançar e sempre lhe falava e descrevia suas danças, tendo até mesmo dedicado à grande precursora da dança moderna vários poemas.⁹⁵ Pode-se inferir, pela data de publicação de "Impressões do gesto", que Gilka podia tê-lo escrito inspirada em suas lembranças das danças de Isadora, projetando essas visões para si mesma ou para sua filha Eros, que, criança ainda, já mostrava o frescor e a vivacidade de suas tendências para a arte da dança.

Sabe-se que Isadora Duncan esteve no Brasil em 1916, de 24 a 30 de agosto, fazendo apresentações no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo Eduardo Sucena, o público brasileiro aclamou a arte de Isadora, sabendo apreciá-la corretamente, e as apresentações da grande artista da dança foram muito aplaudidas e marcadas por pedidos de "bis", ao que a dançarina americana atendia prontamente. Jornais da época registraram o evento:

[...] O público do Rio compreendeu a evangelista da beleza. Onde outros viram a cabotina nevrópata, a incentivadora lúbrica e pagã dos desejos, ele viu a idealizadora do corpo humano, a transfiguradora da realidade – a Deusa.⁹⁶ [...] Toda a obra maravilhosa de Isadora não se poderá transmitir às futuras gerações; é um dever sagrado dos artistas de tentarem perpetuá-la no poema, na tela, no mármore. As estátuas desceram dos pedestais e, através do gênio de Isadora, nos vêm revelar, pelas suas atitudes, um mundo novo de beleza. A música era a arte de maior capacidade de expressão, Isadora fê-la plástica, capaz de nos revelar imagens visuais.⁹⁷

• 137 •

Assim, o poema "Impressões do gesto" parece o registro da poeta das impressões profundas e das lições dessa dança dionisíaca da linha expressiva isadoriana, em que dançam os ritmos da natureza e onde a música dança em imagens cinético-visuais. Na primeira estrofe, a autora declara o elevado grau de magnetismo da dança observada, que a retém extática na observação da própria *euritmia da vida*. Essa observação giliana da regularidade rítmica da vida em seu poema, ou seja, a *euritmia*,⁹⁸ também pode significar (além dos estudos de Rudolf Steiner sobre o tema, citados anteriormente) uma técnica corporal desenvolvida por Jaques-Dalcroze, no início do século XX, músico e pedagogo suíço, cujo método busca uma educação psicomotora em que o desenvolvimento do sentido musical envolve todo o ser (sensibilidade, inteligência e corpo). Pode-se perceber o sentido corporal/musical da euritmia no poema, quando o corpo, como na técnica supracitada, é o

instrumento de passagem obrigatório entre pensamento e música; “O pensamento só pode captar o ritmo se ele for ditado pelo movimento”.⁹⁹ Assim, a partir dos próximos versos, da segunda, da terceira e da quarta estrofes, pontuadas pelas reticências nos versos 6, 11, 14, 15, 18, 21, 35, 43, 46, 48, 53, 54, 63 e 69 e das pausas reticentes entre os versos 10-11, 17-18, 26-27, 34-35, 42-43, 52-53, 60-61, que marcam o ritmo das evoluções corporais, compõe-se o núcleo central do poema marcado por essa metodologia corporal/musical de uma dansintersemiotização dos elementos da natureza, no momento da descrição das evoluções da bailadeira. A autora observa aí a dança das *carícias dos ventos*, das ondas do oceano, do vôo de aves em bando, realizando, no mister poético, as ações corporais da bailarina em ações de subir, espiralar, rodopiar, estirar, deslizar, em *crescendos* e *smorzandos*¹⁰⁰ corporais. Essas ações despertam os outros sentidos e outras sensações na autora. Na quinta estrofe, há uma reflexão profunda da poeta sobre o impacto dessa dança, que exterioriza todo o seu ser, que é o espelho de seus gestos interiores, de seus sentimentos. As sexta e sétima estrofes desenvolvem a constatação de que a dança já aconteceu e que restou a compreensão na sensação corporal de como foi transformadora e que não acabará mais, por ser ela a dança da própria vida, que é contínua, e que se renova sempre dançando. A poeta funde-se, então, à própria bailadeira, que estará agora no seu sangue, pela suspensão contínua e infinita das reticências: *para o Bem, para o Mal, a bailar, a bailar!...*¹⁰¹

Esse tempo circular e hipnótico, marcado pela dança da natureza nos gestos da bailadeira impressa para sempre no sangue de Gilka, também lembra a dança de Shiva,¹⁰² que, segundo Ananda Coomaraswamy, em sua característica essencial, tem três aspectos: a imagem do seu jogo rítmico é a fonte de todo o movimento no cosmo e vem representado pelo arco; o propósito de sua dança é oferecer a libertação das artimanhas da ilusão às inumeráveis almas dos homens; e o lugar dessa dança, *Cidambaram*, o centro do universo, está no coração.¹⁰³ Conseqüentemente, a dança giliana não é hipnótica para o entorpecimento dos sentidos, mas para a libertação, para a intensificação da consciência profunda da realidade de plasmada na natureza revelada pelo espírito poético. Todo esse

gesto da dança universal está na “loucura do sangue”, no coração da poeta assim como na dança de Shiva.

Andrade Muricy destaca, com sensibilidade, alguns aspectos fundamentais na poesia giliana, apontando o que ele denominou de “pansensualidade” tátil, visual e de todos os sentidos na obra da poeta que tinha a “alma irmã do corpo”.¹⁰⁴

A poesia de Gilka Machado canta as formas da natureza, falando profundamente das impressões do gesto poético, que transpõe as limitações de gêneros sexuais no culto bucólico erotizado, como pode ser observado no poema “Enamoradas”, do livro *SUBLIMAÇÃO*:

• 139 •

- 1 — *A natureza me ama, a natureza*
- 2 — *me procura e me atrai,*
- 3 — *escuto o apelo*
- 4 — *de seus múltiplos lábios de corola,*
- 5 — *sua boca de flor, cheirosa e fresca,*
- 6 — *embriaga-me a audição*
- 7 — *com a formosura*
- 8 — *das líricas palavras que profere*
- 9 — *à abismal profundez de mim mesma.*

- 10 — *Desejo de migração*
- 11 — *dos elementos vitais*
- 12 — *às fontes primitivas;*
- 13 — *ânsia de desagregamento*
- 14 — *dos átomos*
- 15 — *pela atração irresistível das origens...*
- 16 — *Diante da natureza,*
- 17 — *assisto à fuga*
- 18 — *de toda eu para ela:*
- 19 — *sinto que o azul me absorve,*
- 20 — *que a água tem sede de mim,*
- 21 — *que a terra de mim tem fome,*

22 – e paio, ectoplásmica, desfeita
23 – em ar,
24 – em água,
25 – em pó,
26 – misturada com as coisas,
27 – integrada no infinito.

28 – Natureza
29 – palpita em nossas células
30 – o mutualismo de nossas vidas;
31 – cantas nos meus versos;
32 – vegeto nos teus cernes;
33 – quando nos defrontamos,
34 – um milagroso mimetismo
35 – nos unifica:
36 – cascateio com as ninfas,
37 – vôo com os pássaros,
38 – espiralo com os perfumes,
39 – marejo com as ondas,
40 – medito com as montanhas
41 – e espojo-me com as bestas.

42 – Natureza sempre nova,
43 – que extraordinária simbiose
44 – entre meu sonho e teus verdes!

45 – Amo-te como me amas;
46 – minha voz é o clarim
47 – de tua formosura;
48 – só tu sabes chegar à minha carne
49 – pelos caminhos secretos
50 – de minha alma;
51 – só tu me possuis inteira.

52 – Que me valeria a existência
53 – sem os imortais momentos
54 – em que confundimos os seres,

55 – em que rolamos pelo infinito

56 – loucas de liberdade,

57 – num longo enleio

58 – de fêmeas

59 – enamoradas?!...¹⁰⁵

Nesse poema, percebe-se a grande e profunda integração do ser poético gilciano com a natureza nos seus elementos alquímicos da terra, do ar e da água. A transmutação e a simbiose são idílicas e infinitas, como se vê nos versos 57, 58, 59: /num longo enleio/ de fêmeas /enamoradas/, mostrando na androginia a “dupla antena, as profundezas do próprio inconsciente” da poeta. Segundo Gaston Bachelard “quanto mais se desce nas profundezas do *ser falante*, mais simplesmente a alteridade de todo ser falante se designa como a alteridade do masculino e do feminino”.¹⁰⁶ Revela-se aqui uma visão da masculinidade não explícita na obra gilciana,¹⁰⁷ e a profundidade das imagens poéticas relacionadas à natureza. Tasso da Silveira escreveu um poema dedicado a Gilka Machado em que revela sua percepção profunda da *floresta da alma* gilciana, como pode ser observado no seguinte fragmento:

• 141 •

1 – Os homens pararam atônitos

2 – Ante a floresta

3 – Da tua alma.

4 – E ficaram a ouvir de longe

5 – O prodigioso murmúrio

6 – Das vozes milenárias.

7 – E ficaram a olhar de longe

8 – O vivo milagre da beleza

9 – Das frondes altas

10 – E adivinhando, temerosos,

11 – Sob o esplendor magnífico,

12 – Paludes fermentantes,

13 – Emanações de águas paradas,

14 – Sombras letais de mancenilhas, [...] ¹⁰⁸

As imagens eróticas de um corpo holístico tornado corpo-poema, como aparece na percepção de Tasso da Silveira sobre a obra de Gilka, é a transcendência da própria sexualidade corporificada na natureza. Existe uma grande multiplicidade e variedade de consciência e abordagem do corpo na arte, desde uma compreensão do corpo holístico, aqui tratado no universo gilciano, ao corpo virtual, globalizado, entendido e estendido nas suas possibilidades de movimento projetadas na tela do computador,¹⁰⁹ a uma múltipla identidade do corpo.¹¹⁰ Os recursos gilcianos e volusianos seguem essa tendência de multiplicação da imagem corporal,¹¹¹ no contexto de uma renovação estética sob o olhar feminino – Gilka nas suas várias abordagens do corpo, na criação do seu universo poético, e Eros nas hibridizações estilizadas de movimento corporal (questão que será tratada no item “Poesia e transe”) como pode ser observado no poema “Esboço”, do livro *Sublimação*:

- 1 – *Teus lábios inquietos*
- 2 – *pelo meu corpo*
- 3 – *acendiam astros...*
- 4 – *E no corpo da mata*
- 5 – *os pirilâmpos,*
- 6 – *de quando em quando,*
- 7 – *insinuavam*
- 8 – *fosforescentes carícias...*
- 9 – *E o corpo do silêncio estremecia,*
- 10 – *chocalhava,*
- 11 – *com os guizos*
- 12 – *do cri-cri osculante*
- 13 – *dos grilos que imitavam*
- 14 – *a música de tua boca...*
- 15 – *E no corpo da noite*
- 16 – *as estrelas cantavam*
- 17 – *Com a voz trêmula e rútila*
- 18 – *De teus beijos...*¹¹²

As imagens do corpo e da dança edificam o universo poético gilciano em “Bailado das ondas”, do livro *Cristais partidos*. O equivalente

na pintura simbolista para esse quadro poético gilciano seria *Os cavalos de Neptuno* (1892), de Walter Crane,¹¹³ em que as ondas do mar são personificadas por cavalos com barbatanas no lugar das patas, conduzidos pelo deus grego, segundo uma visão da força masculina.¹¹⁴ No poema de Gilka, ao contrário, a visão feminina dá-se pelas ondinas (ninfas das águas), que também tomam corpo nas ondas e se propagam no movimento calmo e sensual de “eternas bailarinas”:

- 1 – *Vede-as, ei-las que vêm – eternas bailarinas*
- 2 – *para a festa noturna e fádica do luar,*
- 3 – *segue-as o coro alegre e álcacre das ondinas:*
- 4 – *vede-as, ei-las que vêm, todas juntas, bailar.*

• 143 •

- 5 – *Seios nus, braços nus que flavas serpentinas*
 - 6 – *cingem, abstratas mãos de brancura polar,*
 - 7 – *surgem, despetalando orquídeas argentinas*
 - 8 – *sobre a pelúcia azul do tapete do mar.*
-
- 9 – *De quando em vez, na praia, uma a sorrir se apruma,*
 - 10 – *desliza, rodópia e alva como de espuma*
 - 11 – *desnastra, erguendo o corpo em bamboleios no ar.*
-
- 12 – *E a lua, entre coxins, muito pálida e loura,*
 - 13 – *em serena mudez de nobre espectadora,*
 - 14 – *pelas ondas alonga o indiferente olhar.*¹¹⁵



Detalhe de *Os cavalos de Neptuno* (1892), de Walter Crane

A percepção da linguagem de visão feminina que encontra, pela metodologia do dançarino, expressão nas obras de Gilka Machado e Eros Volúcia segue a filosofia cassireriana na medida em que ela propaga a individuação e a especificidade das linguagens segundo o espírito que a fomentou. Na opinião do filósofo, "o espírito somente apreende a si próprio e a oposição ao mundo *objetivo*, na medida em que ele se transfere para os fenômenos e, por assim dizer, a eles atribui diferenças de apercepção que residem nele próprio".¹¹⁶ Embora em suas distintas expressões,¹¹⁷ tanto a poeta como a bailarina operam suas obras conjugando o *conteúdo* anímico e sua *expressão* sensorial de forma profundamente integrada. Essa união que Ernst Cassirer aponta como síntese, em que conteúdo e expressão se tornam o que são na sua interpenetração recíproca, em que "a linguagem nasce como um todo, e por meio da qual todas as suas partes se mantêm unidas, da expressão sensível mais elementar à mais elevada expressão do espírito".¹¹⁸

Assim, o poema "Bailado das ondas", antes transcrito, por meio das ondinas bailarinas sob o olhar indiferente da loura e pálida lua, compondo quadros bucólicos de um diálogo de imagens femininas, revela, pelas imagens marítimas em movimento, um

conteúdo poético relacionado a esse próprio movimento. Segundo Gondin da Fonseca, o mar é uma dentre as muitas adorações panteístas nos versos da poeta, os quais, segundo o crítico, exalam por vezes "até um doce marulho de águas, um brando rumor de espumas".¹¹⁹ Existem vários poemas de Gilka Machado em que a imagem do mar é predominante; entre outros, podem-se citar: "Ironia do Mar" de *Cristais partidos*, onde o lado tenebroso e obscuro aparece na descrição das ondas, que, triunfantes, expõem o cadáver de uma criança; "Olhando o mar" de *Estados de alma*, em que a poeta vê sua própria infinitude de alma melancólica e poética (*diante do mar eu sou um mar/ a outro se apor/ e a se indeterminar*), e dá corpo à vastidão: o mar é o corpo, é a objetivação do espaço, do infinito. Outro poema dedicado ao mar e ao qual Gondin da Fonseca relacionou o comentário acima exposto é "Balanceio de mulher nua",

• 145 •

1 — Diante do teu amor eu me sinto perdida

2 — como diante do mar;

3 — não podes tu saber nem pode ele supor

4 — que é toda minha vida

5 — fugir do mar, fugir do teu amor;

6 — e, de ambos à distância,

7 — ficar na muda, inexplicável ânsia,

8 — no insuportável desejo de chorar,

9 — com saudade do amor,

10 — com saudade do mar!...

11 — Tamanho é teu amor, tamanho

12 — é o mar, têm ambos tal ternura,

13 — que, às vezes, penso um pensamento estranho:

14 — o mar é um grande amor que me procura,

15 — o seu amor é um mar em que me banho.

16 — Quando te sinto, fecho os olhos e diviso

17 — o infinito do mar;

18 — e não pode exprimir o meu verso impreciso,

19 — o meu verso sucinto,

20 – como te sinto,
21 – mal principia a água marinha a me roçar...

22 – Sobre meu coração,
23 – teu coração,
24 – tem a palpação
25 – indômita do mar;
26 – e, quando as ondas me envolvendo vão,
27 – creio ouvir palpar
28 – teu coração,
29 – na tateante água do mar.¹²⁰

· 146 · Gaston Bachelard destaca que “*amar uma imagem é sempre ilustrar um amor*”,¹²¹ encontrando assim formas de atualizar um amor antigo. Nesse sentido, o filósofo relaciona o amor ao universo infinito, à infinitude de um amor pela mãe.¹²² Desse modo, a infinitude do mar estaria relacionada a esse amor primordial ao feminino. O filósofo também fala da projeção da “mulher natureza” ao analisar um sonho de Novalis,¹²³ que, pela mediação da substância água, pela sua materialidade sensorial, desperta no sonhador a lembrança das formas femininas, ou seja, “a substância voluptuosa existe mesmo antes das formas da volúpia”.¹²⁴ Essas imagens do amor feminino sensorial, corporificado na infinitude e no movimento das ondas do mar despertadas pela substância voluptuosa da água são evidentes na poesia giliana. A própria linguagem artística da poeta encontra, na fluidez desse líquido vital, o ritmo básico de sua expressão que continuamente “proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes”, às diferentes águas que se apresentam em sua poesia, desde as mais calmas às mais turbulentas, desde suas canções nacionalistas, suas reflexões existencialistas às suas tristezas e às suas alegrias sensoriais e amorosas. Essa linguagem sobre a metodologia do movimento circular e contínuo compõe o que Bachelard denominou “uma poesia fluida e animada, de uma poesia que se escoia da fonte”,¹²⁵ ao falar do discurso literário inspirado no elemento água.

A volúpia amorosa é uma das características mais marcantes e presentes na obra de Gilka Machado. Erotizada pela natureza,

a volúpia¹²⁶ marca as imagens sonoras, visuais, olfativas e táteis, o prazer dos sentidos, presentes na poesia da brasileira. Volúpia que, criada pela sensibilidade sensorial mística da poeta bailarina, com sua grande liberdade expressiva e imaginativa, transcende seu desejo feminino, e expressionisticamente se materializa na conjugação do seu fazer artístico, na sua laboração de ritmos, rimas, palavras lapidadas no mais recôndito lamento sensual da alma feminina. Mais uma vez, a sensorialidade, o movimento e a cinestesia compõem os recursos expressivos lingüísticos na poesia giliana. Esse fenômeno pode ser observado no fragmento de "Noturnos", do livro *Cristais partidos (Sinto pêlos nos ventos...É a volúpia que passa, / flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas, / como uma gata errando em seu eterno cio.)*¹²⁷ ou na "Volúpia" tornada poesia, em *Estados de alma*:

• 147 •

1 — *Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios;*

2 — *à tua sensação me alheio a todo o ambiente;*

3 — *os meus versos estão completamente cheios*

4 — *do teu veneno forte, invencível e fluente.*

5 — *Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,*

6 — *o teu modo sutil, o teu gesto indolente.*

7 — *Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios;*

8 — *minha íntima, nervosa e rúbea serpente.*

9 — *Teu veneno letal torna-me os olhos baços,*

10 — *e a alma pura que trago e que te repudia,*

11 — *inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços.*

12 — *Teu veneno letal torna-me o corpo langue,*

13 — *numa circulação longa, lenta, macia,*

14 — *a subir e a descer, no curso do meu sangue.*¹²⁸

Observa-se também, na poesia giliana, a volúpia erótica ressaltada pela apreensão tátil dos estímulos naturais, como pode ser visto nos dois sonetos sob o título "Particularidades...", do livro *Estados de alma*:

1 – *Muitas vezes, a sós, eu me analiso e estudo,*
2 – *os meus gostos crimino e busco, em vão torcê-los;*
3 – *é incrível a paixão que me absorve por tudo*
4 – *quanto é sedoso, suave ao tato: a coma... Os pêlos...*

5 – *Amo as noites de luar porque são de veludo,*
6 – *delicio-me quando, acaso, sinto, pelos*
7 – *meus frágeis membros, sobre o meu corpo desnudo*
8 – *em carícias sutis, rolarem-me os cabelos.*

9 – *Pela fria estação, que os mais seres eriça,*
10 – *andam-me pelo corpo espasmos repetidos,*
11 – *às luvas de camurça, às boas, à pelica...*

• 148 •

12 – *O meu tato se estende a todos os sentidos;*
13 – *Sou toda languidez, sonolência, preguiça,*
14 – *Se me quedo a fitar tapetes estendidos.*

15 – *Tudo quanto é macio os meus ímpetos doma,*
16 – *e flexuosa me torna e me torna felina.*
17 – *Amo do pessegueiro a pubescente poma,*
18 – *porque afagos de velo oferece e propina.*

19 – *O intrínseco sabor lhe ignoro; se ela assoma,*
20 – *no rubor da sazão, sonho-a doce, divina!*
21 – *Gozo-a pela maciez cariciante, de coma,*
22 – *e o meu senso em mantê-la incólume se obstina...*

23 – *Toco-a, palpo-a, acarinho o seu carnal contorno,*
24 – *saboreio-a num beijo, evitando um ressabio,*
25 – *como num lento olhar te osculo o lábio morno.*

26 – *E que prazer o meu! Que prazer insensato!*
27 – *Pela vista comer-te o pêssego do lábio,*
28 – *e o pêssego comer apenas pelo tato.*¹²⁹

Também Gondin da Fonseca em sua crítica ressalta a simbiose profunda da natureza com o ser poético na obra giliana. Segundo o crítico, a poeta "Ama as árvores, ama a terra, o céu e o mar – porém como se ela mesma fosse uma planta, um punhado de areia, uma lufada de vento ou uma onda marinha enovelada".¹³⁰ Pode-se observar essa fusão visceral com a natureza, apontada pelo crítico, em alguns versos do poema "Esfolhada", publicado no livro *Mulher nua*:

- 1 – *Dorme, filha minha, dorme!*
- 2 – *Seja bendito o sono que te ilude!*
- 3 – *Que importa a natureza se transforme*
- 4 – *No Outono, e se desfolhe a juventude?*
- 5 – *Árvores e mulheres*
- 6 – *temos destinos altos impolutos*
- 7 – *na Terra, são iguais nossos misteres:*
- 8 – *é preciso viver pela vida dos frutos,*
- 9 – *dorme, filha, descansa,*

- 10 – *o Outono guarda uma tristeza mansa;*
- 11 – *no seu macio e lamurioso entono,*
- 12 – *é o embalo do sono*
- 13 – *de uma criança...*
- 14 – *Pingam folhas... O pranto os olhos meus irrorar...*
- 15 – *Pela estação que chega, que me vem,*
- 16 – *em cada árvore eu vejo uma mulher, lá fora...*
- 17 – *E me suponho uma árvore também*
- 18 – *na esfolhada desta hora.*¹³¹

• 149 •

A presença da natureza, que é uma imagem fundamental na concepção poética da dança em Gilka, também é um norte fundamental na produção artística da filha bailarina. Eros Volússia é apresentada na capa de seu livro *Eu e a dança*, dançando ao ar livre, em uma praia do Rio de Janeiro, prática que lhe era comum.¹³² Já em *Dança brasileira*, a bailarina dá o depoimento de sua predisposição de dansintersemiotizar a natureza:

Detenho-me, horas e horas, a sonhar com os líricos movimentos do protoplasto, nas claras manhãs edênicas, à sugestão das ondas, das franças e dos pássaros, dançando à música do vento.¹³³

Em um trecho da reportagem de Clóvis de Azevedo, realizada na Praia de São Conrado, tem-se um depoimento dessas suas práticas de aprendizado do movimento perante a natureza:

Sabíamos que a filha de Iemanjá costumava buscar as praias mais desertas da Guanabara para conversar de perto com Dona Janaína e oferecer-lhe as rosas do ritual. E em certa manhãzinha... O espetáculo era de surpreendente e misteriosa beleza. O mar verde berilo, açoitado por um vento do alto, tinha uma coma de branca espuma dançando na arrebentação. E na areia rosada e áspera, de conchas fragmentadas, dançava também uma ânfora viva, dançava aquela mulher de pele morena e cabelos desnastrados! Eros, Eros, teu nome veio do sol como uma seta de ouro que nos perfurasse os olhos para cravar-se no coração! Ficamos em silêncio, fascinados, durante um longo tempo em que ela não nos percebeu e continuou evoluindo mais no espaço que no chão, como um espírito alado, como uma força da natureza.¹³⁴

Esse depoimento da “força da natureza” que exalava de Eros Volússia também aparece na sua definição da dança brasileira, a qual revela toda a essência de sua arte, na busca de transmutar em expressão e movimento os ritmos sonoros que penetram os sentidos:

Encarcerar vãos nos gestos, dando asas aos rastejos; empreender às melodias uma fuga do eu; traçar com o corpo, no espaço, as palavras profundas do silêncio; conter na elasticidade frágil da forma a alma de toda a natureza e a natureza de todas as almas; dançar! Dançar mesmo em quietude, com os olhos errantes,

com os lábios trementes, com o sangue em palpitação, com o pensamento espiralando para o alto; ser uma mensagem de carne radiosa, uma comunicação da terra com o céu!¹³⁵

No pronunciamento de Eros Volússia, antes transcrito, sobre sua concepção do que seja o ato da dança, pode-se observar sua atitude conceitual fundamentalmente relacionada aos princípios de dansintersemiótica, ou seja, a propensão inicial básica de dialogar, de vivenciar o outro, outras linguagens e correr o risco de sair de si, de se deixar impregnar, hibridizar, transmutar a forma natural, se misturar com o ser contemplado no estado de criação poética (tanto na dança como na poesia), estado esse que podemos verificar em vários poemas de Gilka Machado, onde a poeta penetra os sentidos dos objetos observados e com eles funde seu próprio ser. Em outro texto, "Na festa da beleza", do livro *Sublimação*, a poeta mostra seu nível de consciência desse processo de dansintersemiotização como uma necessidade vital e natural de seu ser poético e, ao mesmo tempo, fala de seu isolamento e da falta de compreensão do homem¹³⁶ do seu processo artístico:

1 – *Minha infantilidade,*
2 – *para comparecer*
3 – *à festa da Beleza,*
4 – *experimentou todas as vestes,*
5 – *e, a cada nova*
6 – *indumentária,*
7 – *mais vergonha me vinha*
8 – *de mim mesma,*
9 – *por tal maneira*
10 – *transfigurada.*

11 – *As horas passavam velozes*
12 – *e eu cantava,*
13 – *supondo que ao meu canto*
14 – *é que a Terra girava.*

15 – *As horas passaram*
16 – *(atrozés!)*

17 — e a minha juventude descuidada
18 — amanheceu na festa da Beleza,
19 — nua
20 — diante do mundo.

21 — Meu ser espiritual,
22 — por onde ia passando,
23 — em suas mil facetas conduzia
24 — os ritmos das coisas:
25 — águas e frondes ondularam
26 — nas minhas atitudes;
27 — aves e nuvens
28 — voaram nos meus longes;
29 — e as existências estáticas
30 — movimentaram-se nos meus gestos;
31 — e em minhas momentâneas
32 — imobilidades
33 — farandularam
34 — sensações
35 — e idéias.

36 — A natureza amou-me
37 — contemplando-se
38 — na transparência
39 — de minha sensibilidade;
40 — porém o Homem,
41 — receoso de se defrontar,
42 — fugindo à projeção de si mesmo
43 — na objetiva
44 — da minha frase,
45 — passou ao largo...

46 — Passou
47 — desejoso e tímido,
48 — incrédulo e desconfiado...
49 — Passou pela carne de meu espírito,
50 — pelo desatavio de meu verso

- 51 — *que, aos reflexos da vida,*
 52 — *se engalanava*
 53 — *de roupagens raras...*
 54 — *Passou por minha alma nua,*
 55 — *de longe,*
 56 — *interrogando:*
 57 — *"Por que te vestes assim?!..."*¹³⁷

Nesse poema Gilka Machado descreve a nudez de seu espírito poético, ou seja, sua intenção singela de, pela linguagem poética, exprimir toda a ânsia de beleza que lhe ia pela alma. Na primeira, segunda e terceira estrofes, fica clara a necessidade visceral do fazer poético, o qual, ao ser revelado na sua genuinidade, provoca um movimento crítico que fere a sensibilidade da poeta. Na quarta estrofe, dá-se a revelação da metodologia *dansintersemiótica* propriamente dita, utilizada por Gilka em seu fazer artístico, em que criam vida corporal animada todos os objetos, imagens e idéias observadas/sentidas pela poeta. Na quinta estrofe, a natureza parece ser o único público leitor, reflexo de si mesma, elo perdido, que, fora do *self* da poeta, dialogou e compreendeu integralmente sua sensibilidade artística. Na sexta estrofe, fica impressa a grande mágoa de Gilka pela incompreensão dos homens de sua alma poética, os quais não viam sua verdadeira nudez revelada em expressões raras. Para além do sentimento de vergonha, de inadequação da poeta,¹³⁸ tem-se aqui mais um dos princípios constantes tanto na obra volusiana como na giliana, essa tendência ao extraviamento do eu ao transe da alma que quer plasmar várias carnes, ao sentido espiritual/carnal da criação poética, que será analisado oportunamente.

· 153 ·

O ESPÍRITO DA PALAVRA-CARNE QUE DANÇA

A poesia que vem da impressão do gesto, a realidade virtual que só se materializa na criação do poeta corporal, assim como em Nietzsche,¹³⁹ está plenamente desenvolvida na palavra poética giliana e na dança volusiana. Mas a metodologia da dança que impregna os versos ritmados e carnavalizados da poeta e da bailarina

está marcada pelo mesmo elã misterioso dessa criação metafórica, do “subterfúgio de poetas”,¹⁴⁰ um amor profundamente carnal de um Eros feminino, inspiração divina plasmada na língua-carne que constrói o poema-dança. Pode-se observar esse fenômeno em toda a obra gilkiiana e volusiana. No caso da primeira, no poema “Dobro os joelhos”, de seu livro *Meu glorioso pecado*, observa-se a expressão de um amor que, para além dos tormentos da carne, do bem e do mal, está fadado aos designios do espírito na criação poética, como mostra as estrofes do soneto:

1 – *Dobro os joelhos à lâmpada votiva*
2 – *que exala um quente e misterioso odor,*
3 – *que te perfuma a imagem pensativa*
4 – *de rei-poeta, de apolo-inspirador.*

• 154 •

5 – *Por ti sou a Beleza em forma viva*
6 – *de arte, em mil poemas a se decompor;*
7 – *por ti do inferno faço-me cativa,*
8 – *fecundada por sonho redentor.*

9 – *Trago meu pobre espírito suspenso*
10 – *entre céus e entre pélagos profundos,*
11 – *e, aos sóis, que assomam dos pecados meus,*

12 – *penso na culpa deste amor e penso*
13 – *no amor que a Deus soube inspirar os mundos,*
14 – *no grande amor que fez do nada um deus.*¹⁴¹

Percebe-se, nesse poema, a conexão profunda da poeta com a energia amorosa e criativa que paira acima de tudo e que faz da inspiração o gesto primordial do exercício poético, objeto de culto, paralelo ao ato da criação divina. A poesia de Gilka e os depoimentos de Eros estão marcados pela idéia da forma sensível, imensurável, incomparável, mesmo aos movimentos naturais, e que vai além do gesto em si. Essa expressão poética aproxima-se do que Jean Moréas define como a idéia que se desenvolve na estética simbolista, a qual não deve ser privada das analogias exteriores e

em que os quadros da natureza, as ações dos humanos, todos os fenômenos concretos não poderiam, eles próprios, manifestar-se a não ser pelas afinidades esotéricas com idéias primordiais.¹⁴²

Essas idéias primordiais, ou seja, a correspondência das ações humanas às ações divinas estão presentes na definição de dança de Eros Volússia, para quem dançar é ser uma "mensagem de carne radiosa, uma comunicação da terra com o céu". Essa definição de dança deflagra a presença marcante da teoria das correspondências, tão propagada por Emanuel Swedenborg (1688-1772), cujas idéias influenciaram François Delsarte. Swedenborg, o místico responsável pela divulgação da teoria das correspondências, a qual tanto influenciou os simbolistas, pregava que a todo ente natural corresponde uma contraparte espiritual. Desse modo, há na palavra um sentido literal e outro espiritual. Todas e cada uma das coisas que estão na palavra se correspondem; portanto, se o homem estivesse na ciência das correspondências, ele compreenderia a palavra no seu sentido espiritual.¹⁴³

· 155 ·

Em sintonia com o princípio das correspondências simbolistas, para Eros, dançar "é viver a vida em sua plenitude de graça, que é a saúde do corpo e da alma, é espiritualizar a forma dando formas eternas ao movimento".¹⁴⁴ Ao analisar-se tal definição de dança, observa-se, na arte da bailarina, a busca da correspondência primordial da forma que se espiritualiza. Essa característica também é constante na obra de sua mãe. Gondin da Fonseca observava na poesia de Gilka essa tendência de fusão criativa com as energias primordiais. O crítico vê um ineditismo brilhante na obra giliana, embora profundamente marcada pela paisagem nacional: mantinha um "sentimento cósmico", universal de "compreensão total da vida" que leva o leitor a "alongar para o infinito os olhos fatigados da poeira da terra".¹⁴⁵

Murilo Araújo também vê a poesia giliana sob a marca da individualidade original e ao mesmo tempo universal. O crítico ressalta que:

É preciso ver-se o que era a poesia nacional antes dela; atentar para a pletora de sonetos pesados e de carroções gregos de muitos que depois vieram a ser

futuristas; é preciso lembrar os fardos de enfados que atulhavam as livrarias, com títulos de gêneros nas vendas – *Versos, Vilancetes, Trovas* – para compreender o que representou realmente o aparecimento de Gilka Machado. Foi a seiva pura do instinto explodindo em fortes brotos novos, a revelação total de uma alma, sem preceitos sociais ou estéticos, numa larga respiração de ritmos, com imaginação que vibra como uma bandeira ao vento. [...] As linhas do semblante espiritual de Gilka Machado não são modernas nem antigas. São linhas suas, essencialmente suas. É por isso mesmo é que têm, amigos, aquele sinal de eternidade.¹⁴⁶

• 156 •

O ideal espiritual almejado por Eros e presente em sua dança e em suas definições de dança anteriormente apontadas é por sua vez o desdobramento dessa característica marcante na poesia de Gilka, que, na primeira edição de *Cristais partidos*, em 1915, traz uma dedicatória à sua mãe (marcando já aí a importância do feminino). Na página seguinte, define a poeta a arte em uma frase: "Arte é conter o infinito numa expressão".¹⁴⁷ Com essa definição de arte, Gilka determina o princípio essencialmente simbolista do seu ofício de síntese poética, em que busca a correspondência entre a infinitude, a amplitude das imagens/idéias/sentimentos com a palavra cultivada pela sensibilidade. No ofício dessa síntese, o espírito sensível aprimora-se na sua capacidade de percepção e consciência cinestésica das informações processadas nos órgãos sensoriais.

Eros Volúcia também buscava esse processo de síntese poética no movimento da dança, em que corpo e alma convergiam para a integração do belo no movimento expressivo. Sua "poesia do movimento" aspirava à condensação ou à sublimação das formas e das estruturas, na manifestação das várias danças populares presentes na cultura brasileira, integradas nas suas singularidades expressivas aos paradigmas da modernidade.

Esse processo de síntese, concentração de elementos para uma expressão eficiente, tem muito dos procedimentos expressionistas

para a criação artística.¹⁴⁸ Destarte, várias são as referências estéticas na dança de Eros. Seu lado expressionista é ressaltado pela crítica da época, que tentava classificar sua dança como primitivista e nova, fazendo de motivos velhos criações inéditas e maravilhosas que a tornam a maga da dança expressionista.¹⁴⁹

Embora Eros tenha se iniciado na dança pelos métodos do balé clássico, orientada por Gilka na sua dança lírica, livre e sensual de versos simbolistas, deixou-se conduzir, muitas vezes, pelas trilhas de um estilo próximo ao de Isadora Duncan, como ela própria afirma, em seu livro *Eu e a dança*, ao referir-se à sua afinidade artística com a dançarina americana: "Minha mãe achava também grande afinidade entre nós já que ao lado do meu trabalho nacionalista eu tinha muita tendência para as danças expressionistas e que externassem estados d'alma!"¹⁵⁰

• 157 •

Marcada por vários estilos, Gilka Machado¹⁵¹ apresenta em um de seus poemas, "Na manhã de cristal", do livro *Sublimação*, uma verdadeira aula sobre as características votivas simbolistas, explicitamente das oposições expressionistas (conjugando o lado cristalino e escuro da alma). Nesse texto, também poderia ser destacado o lado pós-moderno das imagens multiplicadas em espelho e da própria característica explicativa e ecológica do poema:

1 — *Estou só, muito só, tão só que me arreceio*

2 — *dos próprios movimentos que executo*

3 — *emimesmada, em meio*

4 — *do deserto absoluto.*

5 — *Estou só, muito só, numa tão muda calma*

6 — *que até sinto minha alma*

7 — *ir em ponta de pés para fora de mim,*

8 — *que a contemplo — encantada*

9 — *por me encontrar assim,*

10 — *sem que em mim veja nada*

11 — *do que supunha em mim.*

12 — *Na manhã de cristal*

13 — *paira um silêncio tal*

14 — *que o pensamento soa:*
15 — “*Vamos, é tempo, reage, olha que a vida é boa*
16 — *e a natureza linda,*
17 — *Deixa-me ser, eu quero ser, eu devo ser, eu vivo ainda!*”
18 — *Deixaste escorregar dos dedos tua sorte,*
19 — *teu destino de estrela,*
20 — *e a vida, mata sempre antes da morte*
21 — *os que não sabem vivê-la.*

22 — *Pairando assim cativa,*
23 — *fizeste acreditar que estavas morta*
24 — *e te enterraram viva:*
25 — *a presença dos mortos quem suporta?!*

26 — *Estás só e que esperas dessas vidas*
27 — *pelas quais te anulaste e que esperas do amor?*
28 — *Se somos por nós mesmas esquecidas*
29 — *que alguém de nós se lembre é loucura suportar.*

30 — *Estás a sós contigo,*
31 — *encontraste-te, enfim, eis o momento amigo;*
32 — *tua ternura... Vence-a:*
33 — *pensa que tens a obrigação suprema*
34 — *de concluir lindamente o melhor poema,*
35 — *tua própria existência.*

36 — *Coragem, toma posse de teu eu,*
37 — *ama a ti mesma, aos teus tesouros interiores,*
38 — *terás, então, o amor de todos os amores,*
39 — *o Cosmo será teu.*

40 — “*Vamos, é tempo ainda, abre asas para o ar,*
41 — *ergue-te, olha o infinito face a face,*
42 — *pensa que há no esplendor de cada sol que nasce*
43 — *um raio de teu ser que se vai apagar!...*”

44 — *Na manhã de cristal*
45 — *acolhedora e boa,*
46 — *há tal translucidez, há uma quietude tal*
47 — *que o labor cerebral*

48 – longinquamente ecoa,
49 – e a vista nota, sem querer,
50 – o vário movimento expressionista
51 – do que está para ser,
52 – as loucas contorções,
53 – os ímpetos medonhos
54 – da dança extática dos sonhos
55 – no desespero das realizações.

56 – Da manhã de cristal
57 – observo-me, surpresa,
58 – olho-me em tudo, sinto-me sem fim,
59 – não sei se me absorveu a natureza,
60 – se tenho o mundo germinando, em mim.
61 – Amo-me, amando a solidão-ambiente:
62 – é uma sala de espelhos a paisagem,
63 – reproduzindo indefinidamente,
64 – as imagens de minha própria imagem.
65 – Toda fora de mim, em vão procuro
66 – atrair a minha alma ao cárcere escuro,
67 – à prisão que a aniquila;
68 – sinto a presença do Futuro,
69 – tenho-o, ante os olhos meus de pasmo quedos,
70 – como um bloco de argila,
71 – à espera do milagre de meus dedos.

72 – E me fico, hesitante,
73 – ouvindo a cada instante,
74 – na manhã de cristal,
75 – o labor cerebral
76 – que no silêncio soa:
77 – “Vamos, é tempo, reage, olha que a vida é boa
78 – e a natureza é linda!
79 – Deixa-me ser, eu quero ser, eu vivo ainda!...”¹⁵²

• 159 •

Na aula de dança expressionista que se impõe no poema supracitado, o que se vê é a preparação, a concentração de informações

sensoriais, possibilitadas pelo mais completo silêncio interior que precede, prepara a ação. Nas duas primeiras estrofes, dá-se a consciência da poeta do seu silêncio interior absoluto. Assim, no aprofundamento do eu, a vate está fora de si e prepara-se, na terceira estrofe, para a dansintersemiotização, que não se concretizará no poema. Na quarta e na quinta estrofes, a autora faz a constatação da sua prisão corpórea da incapacidade para a ação viva e verdadeira. A sexta estrofe comemora o encontro com a solidão e o vislumbrar da necessidade da ação poética transposta na própria existência da poeta, a qual na sétima e na oitava estrofes mergulha no *self* para a comunhão com o Cosmo, na infinitude da finitude existencial. Na nona estrofe, a poeta pressente e intui o devir na “manhã de cristal” (como se prevê o futuro numa bola mágica de cristal), em uma visão expressionista do desespero das realizações futuras. A décima e a décima primeira estrofes, mais uma vez, conduzem a ação poética para a atuação futura. Gilka se vê multiplicada no reflexo da natureza (se vê na própria bola mágica), que é o motivo maior de sua necessidade de atuação.

Esse aspecto de preparação de uma atuação futura eficiente, da utopia expressionista, da dança do futuro,¹⁵³ também está presente na fala de Eros:

Eu venho de longe, subindo da gleba. Meus olhos de sonho ficam profundos de olhar os abismos. [...] Meu corpo afinou-se no esforço contínuo de ser a minh'alma. [...] Não me procures deter: levo dançando minha raça ao encontro da humanidade, para o bailado universal do futuro em que serei a Bem-Amada. Não me procures deter: há na minha inquietação um louco anseio de eternidade.¹⁵⁴

Esse desejo de ascensão, eternidade e reconhecimento futuro, proclamado por Eros e Gilka em suas obras, é uma herança da utopia isadoriana, marcada pelo desejo poético, de uma evolução espiritual, conforme postulado por Ralph Waldo Emerson em *O poeta*. Nesse ensaio, de 1884, o filósofo refere-se ao poeta como um intérprete da verdade nos desígnios da natureza, sendo

o homem apenas uma metade de si próprio, a outra metade é sua expressão. Assim, o "Signo e as credenciais do poeta são que ele anuncia aquilo que nenhum homem previu, [...] é o único narrador de notícias, pois esteve presente aos e a par dos acontecimentos que descreve".¹⁵⁵

No poema "Meu amor" do livro *Meu glorioso pecado*, Gilka Machado dá sua transcendência amorosa pela ascensão do amor terreno transfigurado na própria inspiração poética. A anáfora /*A árvore é bela quando a terra é boa... / A árvore é tão da terra quanto o sonho / é da carne que o gera.*/ mostra o princípio da correspondência das coisas terrenas com as espirituais e o desejo de evolução do espírito cativo para formas superiores, como pode ser observado no desenvolvimento do poema:

• 161 •

1 – *Meu amor, como sofro a volúpia da terra,*

2 – *atravessada pelas raízes!...*

3 – *És minha árvore linda,*

4 – *aos céus abrindo as asas de esperança,*

5 – *na gloriosa ascensão da mocidade.*

6 – *Ninguém compreenderá a delícia secreta*

7 – *das nossas núpcias profundas.*

8 – *Quanto mais avultares,*

9 – *mais subires,*

10 – *mais mergulharás em mim.*

11 – *Aguardei-te longos anos,*

12 – *com a mesma avidez da gleba*

13 – *pela semente...*

14 – *Tive-te em minhas entranhas,*

15 – *transfigurei-te:*

16 – *és folha, és flor, és fruto, és agasalho, és sombra...*

17 – *Mas vem do meu querer invisível e obscuro,*

18 – *quanto prodigalizas ao desejo*

19 – *dos que te gozam pela rama.*

20 — *A árvore é bela quando a terra é boa...*

21 — *A árvore é tão da terra quanto o sonho*

22 — *é da carne que o gera.*

23 — *Meu lindo pássaro de vôos*

24 — *cativos,*

25 — *sobe mais, sobe sempre!*

26 — *Ês muito meu!*

27 — *São meus os braços enleantes*

28 — *dos teus abraços interiores,*

29 — *é na minha alma dilacerada*

30 — *que o polvo de tuas artérias*

31 — *suga a seiva do orgulho,*

32 — *a energia do surto.*¹⁵⁶

• 162 •

Esse poema parece ser a projeção poética da autora, de suas produções, de suas realizações amorosas (a própria poesia) cultivadas a partir de seu ser poético transfigurado na metáfora da grande mãe Terra. Mais uma vez, as imagens da verticalidade impõem-se nas suas oposições dialéticas de enraizamento (peso) e vôo (leveza). Da estabilidade, das raízes da terra que nutre, sai o fruto, a folha, o agasalho, a sombra, o sonho bom, o pássaro de vôos cativos que vivem, que "surtam" pela energia da terra-poeta.

"Fecundação" é um outro poema de Gilka Machado, publicado no livro *Sublimação*, cujas referências, bem ao modo de sua vocação simbolista, tendem mais à sugestão do que à afirmação do sonho da visão do poeta.¹⁵⁷ O tema trabalhado nesse texto pode remeter ao estado erotizado de seu instante de inspiração poética, personificando o sentimento de motivação da criação, relacionando o ato físico, erótico, sensual e sexual da procriação com expressões como "entra-me a carne", ou "penetrações supremas", presentes no poema transcrito a seguir:

1 — *Teus olhos me olham*

2 — *longamente,*

3 — *profundamente,*

4 – *imperiosamente...*

5 – *De dentro deles teu amor me espia.*

6 – *Teus olhos me olham numa tortura*

7 – *de alma que quer ser corpo,*

8 – *de criação que anseia ser criatura.*

9 – *Tua mão contém a minha*

10 – *de momento a momento:*

11 – *é ave aflita*

12 – *meu pensamento*

13 – *na tua mão.*

14 – *Nada me dizes,*

15 – *porém entra-me a carne a persuasão*

16 – *de que teus dedos criam raízes*

17 – *na minha mão.*

18 – *Teu olhar abre os braços,*

19 – *de longe,*

20 – *à forma inquieta de meu ser;*

21 – *abre os braços e enlaça-me toda a alma.*

22 – *Tem teu mórbido olhar*

23 – *penetrações supremas*

24 – *e sinto, por senti-lo, tal prazer,*

25 – *há nos meus poros tal palpitação,*

26 – *que me vem a ilusão*

27 – *de que se vai abrir*

28 – *todo meu corpo*

29 – *em poemas.*¹⁵⁸

• 163 •

Como no poema “Meu amor”, “Fecundação” fala também da criação poética que passa pelo corpo. Mas, enquanto no poema anterior a poeta era o solo germinativo da criação, a grande mãe que nutre e é nutrida por seus frutos, em “Fecundação” o movimento é anterior, e a “criação que anseia ser criatura” vem de fora. Configura-se aí a descrição de uma verdadeira possessão prazerosa,

- 12 – *viver em vôos de corrida*
13 – *roçar apenas pela vida!*
14 – *Eu quisera viver sem leis e sem senhor,*
15 – *tão-somente sujeita às leis da natureza,*
16 – *tão-somente sujeita aos caprichos do amor...*
17 – *Viver na selva acesa*
18 – *pelo fulgor solar,*
19 – *o convívio feliz das mais aves gozando,*
20 – *viver em bando,*
21 – *a voar, a voar.*

- 22 – *Eu quisera viver cantando como as aves*
23 – *em vez de fazer versos*
24 – *sem poderem assim os humanos perversos*
25 – *interpretar*
26 – *perfidamente*
27 – *meu cantar.*

• 165 •

- 28 – *Eu quisera viver dentro da natureza,*
29 – *sufoca-me a estreiteza*
30 – *desta vida social a que me sinto presa.*
31 – *Diante*
32 – *de uma paisagem verdejante*
33 – *diante do céu, diante do mar,*
34 – *esta minha tristeza*
35 – *por momentos se finda*
36 – *e desejo sofrer a vida ainda*
37 – *e fico a meditar:*
38 – *como os homens são maus e como a terra é linda!*

- 39 – *Certo não fora assim tão triste a vida*
40 – *se, das aves seguindo o exemplo encantador,*
41 – *a humanidade livremente unida,*
42 – *gozasse a natureza, a liberdade e o amor.*

- 43 – *Eu quisera viver*
44 – *sem a forma possuir de humano ser,*

45 – viver como os passarinhos,
46 – uma existência toda de carinhos
47 – de delícias sem par...
48 – Morte, que és hoje todo meu prazer,
49 – foras então meu único pesar!

50 – Eu quisera viver a voar, a voar
51 – até sentir as asas molentadas,
52 – voar ao cair do sol e ao vir das alvoradas,
53 – voar mais, ainda mais,
54 – pairar bem longe das criaturas
55 – nas sereníssimas alturas
56 – celestiais.

• 166 •

57 – Voar mais, ainda mais
58 – (o vôo me seduz)
59 – voar até, finalmente,
60 – num dia muito azul e muito ardente,
61 – alma – pairar do espaço à flux,
62 – matéria – despenhar-me de repente,
63 – sobre a terra absorvente,
64 – morta; morta de luz!¹⁶²

Todo o poema estrutura-se em um único desejo que se repete no primeiro verso de cada estrofe: *Eu quisera viver*. Esse desejo é expresso no pretérito mais-que-perfeito simples do indicativo do verbo querer. Esse tempo verbal indica comumente uma ação que ocorreu antes de outra ação já passada;¹⁶³ nesse sentido, o poema gilciano, mais que uma aspiração futura, deixa antever um fato consumado, ou seja, sua “prisão” nessa vida triste, tão sem vida. Assim, da primeira à quinta estrofe, a poesia evoca a existência livre dos pássaros, a vida quase incorpórea, sem regras, sem intérpretes, gozando apenas os prazeres da natureza. Na sexta estrofe, no primeiro verso, o verbo empregado é o ser, também no pretérito mais-que-perfeito, deixando claro o “não ser” da autora, em outras palavras, sua falta de liberdade, marcando um tom de passividade declarada sobre esse sentimento de prisão. Mas na sétima

estrofe, no verso 48, a palavra "Morte", prepara a modificação do estado passivo com que vem sendo traduzida a ação pelo uso do pretérito mais-que-perfeito. E como uma espécie de efeito reverso, da ação concreta que ocorre na última estrofe pelo emprego do infinitivo do verbo "Voar", utilizado nos versos 57 e 58, percebe-se a tomada de decisão, de libertação, da autora. E as imagens *in praesentia* da construção sintagmática conduzem o leitor à visão de um corpo desdobrado, que toma a forma de um passarinho e, numa ascensão contínua, projetada para o futuro, mesmo após a derrocada do passarinho-poeta, continua em direção à luz. Esse fato pode ser observado nos versos 61, 62 e 63, marcados pela separação do corpo e da alma: /— alma — pairar do espaço à flux, / — matéria — despenhar-me de repente, / sobre a terra absorvente, /. Todo o ser da autora integra-se novamente nessa morte final, compondo uma espécie de transmutação, uma "metamorfose ascensional", a segunda descrita no poema (a primeira é a do corpo que se transforma em pássaro), descrita no verso 64, quando o passarinho-poeta morre, uma morte dada pela luz. Tal ação poética verticalizada é a realização da transcendência da matéria para o retorno ao uno primordial simbólico.

• 167 •

Esse texto de Gilka Machado lembra o poema "Ismália",¹⁶⁴ do poeta simbolista Alphonsus de Guimarães (1870-1921), que também mantém no seu movimento de correspondências essa verticalidade integradora, *uno actu*. A diferença básica é que, na poesia de Alphonsus, a queda e a ascensão ocorrem em terceira pessoa, e na poesia de Gilka está no movimento do eu poético, colocando-se no poema em primeira pessoa, ao modo de uma canção lírica. Assim, "Aspiração" passa a ser a própria expressão da alma da poeta, o desejo aéreo que, já no título do poema, é evocado.¹⁶⁵

Assim, o espírito votivo poético plasmado na palavra-carne que dança, na poesia giliana, marca o desejo integrador de elevação e purificação das formas de expressão, que para a poeta está em suas imagens aéreas e de fluxo contínuo, marcando a tendência à multiplicidade e ao movimento destas. Existe uma grande aversão da poeta pelas críticas e pelas interpretações rígidas de sua obra, como aparece no poema analisado anteriormente e em vários outros. Provavelmente, isso se dá em razão de as críticas se fixarem

em um único ponto de vista, o qual não satisfaz o espírito amplo, defensor de uma obra mais aberta, como no caso de Gilka Machado. Esse aspecto já foi comentado na análise da poesia "Retrato fiel", cuja grande ponderabilidade procura escapar às fixações interpretativas. Naquele texto, a poeta descreve ironicamente, em um movimento explicativo tipicamente pós-moderno, seu flexível retrato de poesia, que não é um, mas vários, e que paira em meio "a um mundo de cegos". Os dois últimos versos de "Retrato fiel", */Não olhes os meus retratos,/ nem me suponhas em mim./*,¹⁶⁶ pelo emprego do modo imperativo negativo marcando o início da primeira e da última estrofe, deixam claro um eu lírico múltiplo no fazer poético gilciano. Essa autobiografia poética indica, em toda a obra da artista, realizada principalmente na primeira pessoa, a semântica de vários seres. Esse "não-eu" gilciano pode ter tanto o sentido do eu que se funde na natureza, nas imagens universais, tantas vezes cultuadas nos seus poemas, como o do antieu, o qual, partindo de uma unidade concentrada num *self* emocional feminino, rompe sua estrutura psíquica fixa e dá espaço às questões relativas ao "transe", ao processo de incorporação (presente também na obra volusiana), às vivências do ultramundo, questões que serão abordadas nas páginas a seguir.

POESIA E TRANSE

Eros Volúsia pregava o bailado brasileiro como libertação, além das restrições de movimentos ditados como normas. Eros era favorável à revelação da forte personalidade artística do país nos seus movimentos, que para ela não deveriam ser realizados nas pontas dos pés, como no balé clássico, "porque devia caminhar com a energia indispensável aos desbravadores dos novos horizontes geográficos". Desse modo, a brasileira fazia de sua arte uma expressão política, na qual a individualidade da personalidade de cada povo tem o "dever de conquistar a independência de seu ser intelectual, para conservar a autonomia política, para merecer o lugar que lhe cabe no mundo, para exprimir sua consciência, para contribuir no patrimônio da civilização".¹⁶⁷

Andrade Muricy compara a arte da dança de Eros ao ponto culminante em que chegou as artes da música de Vila-Lobos; da pintura impressionista de Eliseu Visconti e do Expressionismo de Cândido Portinari; da poesia de Gilka Machado, Cecília Meireles, Manoel Bandeira, Carlos Drummond; do romance de Graciliano Ramos; da novela de Mário de Andrade. Para o crítico, a rota realmente fecunda e importante é a do "nacionalismo para a ampla universalidade".¹⁶⁸

Assim, enquanto Isadora falava do movimento e do corpo "maravilhoso e livre" das esculturas gregas, Eros fala de uma fonte de êxtase e de energia primordial do movimento advindo da cultura negra, no contato com as entidades espirituais. Essa característica mística presente na obra de Eros também tem parentesco com o espiritualismo pregado pelos simbolistas, que procuravam explorar outros domínios da realidade por meio de imagens e práticas ocultas, olhando os caminhos herméticos dos planos do ser que transcendem o materialismo cotidiano.

Segundo Antônio Soares Amora, a volta ao espiritualismo na época do Simbolismo favoreceu o aparecimento de igrejas que mantinham íntimas relações com a literatura, como Vera-Cruz (Rio, 1898), Rosa-Cruz (Rio, 1901), Instituto Pitagórico ou Templo das Musas (fundado por Dario Veloso, em Curitiba, 1909). Soares Amora afirma a esse respeito terem existido movimentos espirituais extravagantes os quais "embora deixassem marcas bem vistas na poesia (e na arte tipográfica), passaram como pruridos de novidade, como atitudes efêmeras de pequenos grupos que procuraram impor-se pelo excêntrico, típico dos primeiros anos do Simbolismo decadentista".¹⁶⁹

Esse movimento de espiritualização simbolista também aparece na dança das primeiras décadas do século XX, quando os artistas dessa arte procuravam coordenar mente/corpo, tentando encontrar a união do material com o espiritual e recuperar a integridade perdida aqui na terra. A busca dessa unidade, que é uma constante na arte de Eros, já estava presente nos trabalhos de Laban, que, transpondo seu interesse metafísico pela ordem Rosa-Cruz para o plano da dança, funda sua teoria em dois planos: o da dimensão espiritual (para o qual ele dera o nome de terra do

silêncio) e o da dimensão material (terra da aventura). Segundo Preston-Dunlop e Geary, com essa percepção dos dois planos o bailarino alemão “tinha resolvido por ele mesmo o problema divino da unificação no movimento artístico das duas partes do símbolo: a alma com o corpo expressivo”.¹⁷⁰ Essas pesquisadoras afirmam que Laban compreendia ter equilibrado o Simbolismo e o Expressionismo abstrato naquilo que se tornou conhecido como *Ausdruckstanz*.

Mary Wigman, a quem os críticos também aproximavam a arte de Eros Volúcia, percorreu caminhos simbolistas nas suas criações. Mas o Simbolismo presente na dança expressionista dessa artista é mais obscuro e misterioso, e ela personificou a raiva da Alemanha. A coreografia *Hexentanx* (1913) da dançarina alemã contém a essência dos valores simbolistas, como os temas negro, primitivo, exótico (nas roupas e na máscara), bruxa/mulher, demônio, ocultismo. O Simbolismo em Mary Wigman¹⁷¹ aproxima-se mais da idéia abstrata, parcial, incompleta e confusa que utiliza formas naturais inadequadas e produz o desmesurado, o monstruoso. Sua arte procura exprimir o infinito, o misterioso, o insondável, a “idéia que nenhuma forma sensível pode exprimir, e que é levada a utilizar o símbolo, representação na qual o significado não coincide com a expressão”.¹⁷²

Mas o Simbolismo presente em Eros Volúcia aproxima-se mais do de Laban,¹⁷³ no sentido de que este utilizava a dança para a comemoração coletiva, como veículo para sua missão de regeneração da sociedade. As danças coletivas, segundo as teorias de Laban, poderiam servir como instrumento de educação, pois eram uma forma específica de treinamento de um “esforço” (impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento), mais ou menos consciente, com uma elaboração bastante singular de idéias acerca das qualidades dos movimentos e de seu uso. Essas construções com base no movimento remeteriam a um tipo de pensamento voltado para a orientação do homem em seu mundo interior. Nos termos desse modo de pensar, “o desejo que o homem acalenta de orientar-se no labirinto de seus impulsos resulta em ritmos de esforços definidos, tais como os praticados na dança e na mímica”.¹⁷⁴ Para Laban, um bailarino observando as danças regionais

ou nacionais poderia entender traços do estado do espírito ou de caráter de um povo. É dado, portanto, ao bailarino desenvolver um papel antropológico. Para o coreógrafo húngaro-germano, "em tempos bem antigos, estas danças eram um dos meios principais de ensinar ao jovem como adaptar-se aos hábitos e costumes de seus antepassados".¹⁷⁵

Por meio de sua dança, Eros também fala da promessa de evolução, da compreensão e do entendimento social humano na incorporação dos movimentos corporais exóticos, presentes nas festividades das várias etnias que compõem o povo brasileiro. Assim, Eros proclama "o poder da dança" como cultura para a forma e para a alma, a "dança da alegria de viver. E só com alegria de viver poderão os povos trabalhar pela paz do mundo".¹⁷⁶

Eros procurava na sua dança resgatar e valorizar sua nacionalidade e sua cultura. Também essa é uma herança simbolista. Antônio Soares Amora fala da característica de interpretação da realidade nacional presente no Simbolismo. Para esse crítico, embora a estética simbolista no Brasil não se tenha distanciado muito do Realismo, "aceitando-lhe uma herança de preocupações sociais", alargou o horizonte da problemática étnica e cultural brasileira. Segundo Amora:

• 171 •

A descoberta, francamente evidenciada pelo Simbolismo, da "alma popular", das virtudes da "raça", e a caracterização que logrou fazer de alguns tipos regionais (o seringueiro, o sertanejo nordestino, o negro, e o praieiro baiano, o caipira, o gaúcho) abriram-nos os olhos para uma realidade humana brasileira fortemente sugestiva.¹⁷⁷

Eros Volússia, com sua nova metodologia na dança, procurou averiguar o processo de formação do conhecimento artístico, além das linguagens já estabelecidas (a do balé clássico), no seu processo de união e de integração do homem com informações primordiais de sua natureza primitiva.

Eros acreditava ser tarefa da arte não só o domínio das linguagens codificadas em que esta se propõe expressar, mas também

da pré-linguagem, em que a unidade perceptiva do artista atualiza na obra realizada a consciência coletiva e o conhecimento intuitivo. Sua dança apresentava uma preocupação estética de desenvolvimento do conhecimento/movimento nos seus novos meios/mensagens. Essa atitude da bailarina revela a compreensão de uma grande possibilidade de desenvolvimento da linguagem artística na modernidade, ou seja, a expressão híbrida.¹⁷⁸

A descoberta da "realidade humana brasileira" na obra de Eros Volúcia também está presente na obra de Gilka Machado. A poeta possuía versos que inspiraram a filha nas suas pesquisas de coreografias híbridas, como "Cascavelando", baseada no poema "Samba". "Cascavelando" é uma composição coreográfica na qual Eros, na parte superior do tronco, faz gestos ondulantes que lembram o movimento das cobras; na parte inferior do tronco, nos quadris e nos pés, o movimento marca o ritmo do samba, compondo uma movimentação muito sensual. Essa movimentação criada pela bailarina é evidentemente uma dansintersemiotização da poesia da mãe, como será demonstrado no "Poemadançando – poema/dança, dança/poema".

A ampla vivência artística de Eros no cinema, na poesia de seus pais e na sua dança preparou-a para essa atitude inovadora na criação de uma dança híbrida, universal e brasileira. Segundo McLuhan, "os artistas de todos os setores são sempre os primeiros a descobrir como capacitar um determinado meio para uso ou como libertar a força latente de outro".¹⁷⁹

Alguns dos gestos híbridos criados por Eros, síntese de suas pesquisas na dança brasileira, foi também utilizado por outra atriz/cantora/bailarina famosa no cinema, Carmem Miranda, que ficou conhecida em sua dança por usar uma movimentação característica das mãos, em volteios barrocos pelo ar, ao lado dos ombros. Esse gesto ficou mundialmente conhecido como um movimento estilizado característico de Carmem Miranda, mas foi inspirado em uma movimentação criada por Eros, que tinha nas mãos uma beleza invulgar, comentada até por Ana Pavlova. A bailarina tinha em seu repertório um número que chamou "Sinfonia das mãos". Eros esclarece o que elas representavam nessa coreografia:

Toda a história emotivada da alma através do gesto – desde as mãos da inocência que desabrocham à luz em seus primeiros tateios, até as mãos engelhadas que estertoram e tombam na renúncia definitiva. Em meio a um fundo inteiramente escuro focalizando apenas o busto, movem-se os braços na dança da vida e da morte.¹⁸⁰

Também sobre o tema das mãos, Gilka escreveu um poema: “Tuas mãos são quentes”, do livro *Meu glorioso pecado*. Pode-se inferir aqui que as descobertas estilizadas do movimento das mãos em Eros Volússia partem das lições de movimento, sutilezas de esforços que a poeta estabelece no poema:

• 173 •

1 – *Tuas mãos são quentes, muito quentes*

2 – *(mas que arrepios,*

3 – *minha carne, sentes,*

4 – *aos seus macios*

5 – *dedos!...); Tuas mãos são muito quentes,*

6 – *mas teus afagos me parecem frios*

7 – *como os esguios*

8 – *corpos das serpentes.*

9 – *Mãos leves, mãos fagueiras,*

10 – *que por minha epiderme vêm e vão,*

11 – *num afã de rendeiras,*

12 – *através de horas inteiras*

13 – *de serão.*

14 – *Mãos leves, mãos fagueiras*

15 – *na minha sensação.*

16 – *Por essas mãos é que me dizes*

17 – *todas as coisas*

18 – *que não ousas*

19 – *dizer com a fala,*

20 – *as confidências que teu lábio cala*

21 – *aos meus ouvidos infelizes.*

22 – *Com essas mãos que de volúpia, abrasas,*
23 – *Predeste um dia minha mão:*
24 – *que desespero de asas!-*
25 – *tua mão*
26 – *me magoa o coração.*

27 – *Meu corpo todo, no silêncio lento,*
28 – *em que me acaricias,*
29 – *meu corpo todo, às tuas mãos macias,*
30 – *é um bárbaro instrumento*
31 – *que se volatiliza em melodias...*
32 – *E, então, suponho,*
33 – *à orquestral harmonia de meu ser,*
34 – *que teu grandioso sonho*
35 – *diga, em mim, o que dizes, sem dizer.*

• 174 •

36 – *Tuas mãos acordam ruídos*
37 – *na minha carne, nota a nota, frase a frase;*
38 – *colada a ti, dentro em teu sangue quase,*
39 – *sinto a expressão desses indefinidos*
40 – *silêncios da alma tua,*
41 – *a poesia que tens nos lábios presa,*
42 – *teu inédito poema de tristeza,*
43 – *vibrar,*
44 – *cantar,*
45 – *na minha pele nua.*¹⁸¹

Para a dança nova pregada por Isadora Duncan, com a qual Gilka Machado e Eros Volúcia se identificavam, o valor da emoção ou da concentração expressiva comunicada pelo movimento deveria estar nas mãos e na altura do plexo e não nos pés dos bailarinos, o que muitas vezes ocorre no balé clássico em que há o enfoque nas sapatilhas de ponta e o culto ao *coup-de-pied*. Eros dizia que sempre trabalhou muito as mãos e que estas tiveram um papel fundamental nas suas danças. A bailarina desaprova a técnica das pernas:

Não há beleza na dança quando as pernas estão em ação. Como já disse certa vez: devemos transmutar

em expressão e movimentos os ritmos sonoros que nos penetram os sentidos, devolvendo-os ao infinito na rapidez do milagre da arte. Nas minhas danças, os olhos, a boca, os cabelos e, principalmente, as mãos tiveram sempre papel predominante. Só assim a dança se torna uma linguagem de arte universal e podemos transmiti-la ao mundo.¹⁸²

Outra poeta, que se preocupou em pesquisar as manifestações populares, Cecília Meireles, menciona, também sobre a simbologia das mãos, a atribuição do poder de proteção à “figa” na cultura popular. Cecília, ao descrever a indumentária da negra baiana, revela que quando a carga de ruindade é muito grande a *figa* estala. Para ela a importância atribuída à mão nos povos primitivos, como um costume maometano de usar na porta uma mãozinha como escudo com os dizeres: “A minha mão direita no teu olho esquerdo, e a minha mão esquerda no teu olho direito”.¹⁸³

• 175 •

Analisando-se os desenhos, realizados por Cecília Meireles, das personagens da cultura popular envolvidas nos *Batuques*, *sambas* e *macumbas*, percebe-se o delicado tratamento estilizado dado à posição das mãos. Essas mesmas mãos de suavidade e beleza mágica são as ostentadas por Eros Volússia em suas danças e que permanecem retratadas nas suas famosas fotos.

Para Adolfo Salazar, as mãos que reconhecem a música em seus movimentos têm propriedades mágicas. O pesquisador afirma que:

É muito certo que os ritmos musicais despertam movimentos musculares sincrônicos. A cabeça, os pés, as mãos seguem docilmente a *cadência* da música. Mas como é próprio da magia é a reversibilidade dos fenômenos, os gestos rítmicos nascidos ou estimulados pela música podem herdar o poder mágico da fórmula de conjuro. Assim, a vontade do mago pode exercer-se sobre o poder íntegro da fórmula através dos movimentos com que as mãos vão seguindo a inflexão melódica. Tão unido está o sentido plástico e

vocal nos egípcios que, segundo certas autoridades, *cantar* se denomina em seu idioma com um vocábulo que literalmente quer dizer *fazer música com as mãos* e, em sua escritura hieróglifa, *cantar* está representado por uma mão unida ao antebraço.¹⁸⁴

O curioso é que essa posição dos braços, antes citada por Salazar como a representação hieróglifa egípcia, a mão unida ao antebraço, é um paralelo da movimentação estilizada de Eros Volússia e adquiriu fama nos braços de Carmem Miranda.

Essa consciência do corpo e de todas as suas partes como meio expressivo e sugestivo¹⁸⁵ de sentimentos e emoções, que se pronuncia na poesia de Gilka, materializa-se nas evoluções coreográficas volusianas. Uma revista de Milão¹⁸⁶ publicou um artigo sobre a dança da brasileira cujo título é "O samba se dança com os cabelos".¹⁸⁷ Embora a frase de efeito soe como imaginação jornalística, realmente Eros dançava com os cabelos e com o corpo todo, como fica evidente nas críticas publicadas a seu respeito e nos registros fotográficos e filmicos que retratam sua dança. O artigo da revista italiana fala desse aspecto fundamental da consciência técnica e expressiva volusiana ao dizer que a bailarina brasileira utilizava o próprio cabelo como um véu sacerdotal, ou uma misteriosa linguagem da qual só ela possui a chave, e seu meio expressivo original representava significativamente o ritmo sul-americano, distinguindo a dança volusiana da dança de Katherine Dunham¹⁸⁸ pela força direta do transe, da incorporação dos elementos obscuros e sagrados presentes em sua dança.¹⁸⁹

Eros tinha uma profunda empatia com os temas de movimento por ela pesquisados, os quais eram o resultado de anos de investigação da alma brasileira forjada nos devotos dos terreiros em cujos movimentos se revelava o silêncio dos "sugestivos brados" da mestiçagem. A bailarina afirma:

Parece que foi ontem... estou ainda a vê-la, em meio à capoeira cheirosa de maravilhas e sensitivas, ressoante e tremeluzente, a "macumba" do João da Luz, com

aquelas músicas que conservo de cor e aquelas estranhas cerimônias que eu não compreendia e que me fascinavam. Comecei a dançar naquele terreiro, dei lá os meus primeiros recitais. O velho "babalaô" atribuíu minhas danças a um enviado de Yemanjá, dizia que eu dançava com o "santo"... Creio que ele tinha razão e que o "Santo" não me abandonará.¹⁹⁰

Em outro depoimento, Eros fala de seu ritual de estudo e aperfeiçoamento do movimento e de sua característica mística quando diz que:

A dança é como uma reza: não tem nenhum valor se a gente nela não se põe inteira, em corpo e em espírito! Eu danço como quem reza. E, aliás, rezo mesmo... quando estou dançando qualquer ritual nagô ou "de caboclo"!¹⁹¹

• 177 •

Esse aspecto do "transe", o movimento expressivo que só é dado ao "iniciado", vivenciado nas obras de Eros Volúcia e também presente na poesia de Gilka, é uma característica simbolista. Ralph Waldo Emerson, em "O poeta", fala da presença do êxtase estético e místico na mente do vate como condição de criação da poesia "adequada". Para ele, o poeta só fala adequadamente quando fala com a "flor da mente", livre do compromisso intelectual.¹⁹²

A bailarina brasileira possuía essa feliz capacidade de assimilar a informação recebida pela influência do meio em que viveu, desenvolvendo uma síntese dos conhecimentos que lhe chegavam por meio dos sentidos,¹⁹³ transformando-os em informações estéticas mediadas pelo tripé música, poesia e dança, como meio primitivo de intercomunicação entre céu e terra.¹⁹⁴

É evidente a bem-sucedida conjugação entre *conteúdo* anímico e *expressão* sensorial nas danças volusianas. Apesar dos aspectos místicos presentes nas discussões aqui tratadas, não se pode deixar de lado a consciência de Eros em suas danças. A bailarina entregava a alma ao seu mister artístico, mas conduzia o corpo no seu movimento dansintersemiotizado consciente, ou seja, na sua

DANÇA INCONSCIENTEMENTE

Rival de Eros Volusia, a bailarina negra da Bahia

(SALVADOR, 6 de Asapraz)

Um grupo de intelectuais e esportistas, ao que se encontra nesta capital, a fim de assistir às comemorações do Quarto Centenário da Fundação de Salvador, compareceu, como curiosidade a uma pequena festa afro-brasileira em um dos bairros desta capital, durante a qual foram apresentados numerosos diversos de música regional e dança. Um desses numeros contou de um bailado típico conhecido por uma bailarina de cor, fez belas evoluções coreográficas. Muitos dos presentes viram uma enorme semelhança entre o estilo de dançarina desconhecida com o de Eros Volusia e, terminado o numero, procuraram indagar onde esse jovem tinha aprendido a dançar com tanto ritmo e "escala" ao mesmo tempo que se referiram a semelhança notada.

A jovem bailarina, depois de demonstrar completa ignorancia da existencia de sua consagrada colega disse: "Jamais aprendia dança. Executo esses passos que saem sem que, deenea de que faço, como se tua a força oculta orientasse meus movimentos. Quando termino de dançar esqueço o que fiz. Talvez suceda o mesmo a moça de qual eu falando e que eu não conheço. Talvez ela também seja movida pelo mesmo espirito que me anima."

• 180 •

Um artigo de jornal, sob o titulo de "Dança inconscientemente", fala de uma suposta rival de Eros Volúcia, uma bailarina negra da Bahia. O artigo põe em evidência a metodologia mediúcnica da dança volusiana, muito própria das danças de transe místico



Diploma de Gilka Machado e Eros Volúcia da União das Seitas Afro-Brasileiras da Bahia

Assim como Eros tem, ao lado de um domínio técnico consciente, uma visão mística da dança, isto é, das formas traçadas no espaço pelo corpo físico em conexão com o universo espiritual, também Gilka Machado faz de seu mister artístico uma consagração divina dos ritmos carnavais.

Grande é a possessão hipnótica pelo ritmo e pela sonoridade da palavra afro-brasileira sugerida por Gilka em seu poema "Dança de filhas de terreiro", do livro *Sublimação*, cujo subtítulo não deixa dúvida quanto à sua origem, a descrição de um ritual místico, ou seja, o candomblé da cidade de Salvador:

- 1 – *O padê*¹⁹⁷ já terminou;
- 2 – *todas as feitas salvaram*
- 3 – *Bombongira-Embarabô*
- 4 – *e se benzeram com a terra,*
- 5 – *e beijaram, reverentes,*
- 6 – *o pêtreo assento de Exu.*¹⁹⁸

• 181 •

- 7 – *O babalaô*¹⁹⁹ *corima,*
- 8 – *dançando na roda*
- 9 – *das pretas que rodam*
- 10 – *e o canto repetem.*

- 11 – *Por entre as espúmeas*
- 12 – *camisas de renda,*
- 13 – *emergem pescocoços*
- 14 – *elásticos, longos;*
- 15 – *e espáduas se movem*
- 16 – *como asas aflantes*
- 17 – *num banho de sons...*
- 18 – *O terreiro é uma lagoa*
- 19 – *cheia de negros cisnes.*

- 20 – *Paira por todo o ambiente*
- 21 – *um rumor-pulsação,*
- 22 – *rumor que não é apenas*
- 23 – *o que extraem mãos calosas*

24 – de grosseiros atabaques,
25 – mas o que elas evocam:
26 – rumor surdo, monótono, ritmal,
27 – rumor que me sugere
28 – o de um cronômetro incomensurável
29 – marcando horas de eternidade.

30 – Ogum!²⁰⁰ Oxalá!²⁰¹ Xangô!²⁰²
31 – Oxóssi!²⁰³ Iansan!²⁰⁴ Iemanjá!²⁰⁵
32 – Cantando elas chamam
33 – os seus orixás;²⁰⁶
34 – e os cantos se alongam,
35 – se alargam,
36 – se elevam,
37 – quem sabe até onde?!

38 – Quem sabe até onde,
39 – se os mortos que os ouvem
40 – procuram viver,
41 – e os vivos que os ouvem
42 – se põem a sonhar?!

43 – Cantos negros
44 – que aprisionais meus sentidos
45 – em cadeias macias
46 – de harmonias!
47 – Cantos de negros
48 – que despertais o passado
49 – e adormecestes tantas vezes
50 – minha infância!

51 – Cantos de negros
52 – no batucagé,²⁰⁷
53 – sinto, às vossas chamadas,
54 – que algo em mim vos atende,
55 – que algo em mim de recôndito vos busca!

56 – *Com os panos da Costa*

57 – *nos seios atados*

58 – *e voltas de contas,*

59 – *sem conta, nos colos,*

60 – *com as cores dos santos,*

61 – *que lindas são elas,*

62 – *assim, trescalantes*

63 – *do banho de folhas,*

64 – *de defumação,*

65 – *dançando no meio*

66 – *da dança das saias*

67 – *Que, amplas e alvas,*

68 – *vão desabotoando*

69 – *corolas no chão.*

• 183 •

70 – *E o batuque recrudescer,*

71 – *O terreiro é um atabaque,*

72 – *palpitando os pés descalços*

73 – *das abians, das iauôs;*

74 – *o batuque recrudescer*

75 – *mas não vem só dos tambores,*

76 – *vem das pomas,*

77 – *das narinas*

78 – *e dos olhos das baianas.*

79 – *O batuque recrudescer*

80 – *e o babaão corima*

81 – *agora muito alto,*

82 – *caminhando para as feitas*

83 – *de olhar parado e imperioso;*

84 – *caminhando para as feitas*

85 – *que recuam e que avançam*

86 – *indecisas e medrosas;*

87 – *caminhando para as feitas*

88 – *que estremeçam,*

89 – *estremeçam,*

90 – *parecendo eletrizadas.*

91 – *Há um conflito de serpentes,*
92 – *entre braços ondulantes*
93 – *e pulseiras de ouro e prata*
94 – *que os envolvem, chocalhando...*
95 – *Pela hipnose dos rumores*
96 – *vencidas, tontas no espaço*
97 – *as negras as mãos agitam,*
98 – *em transe de possessão.*

99 – *Recalque que se desnudam;*
100 – *novos eus que se projetam;*
101 – *caras que se transfiguram*
102 – *envernizadas de suor.*
103 – *Giram, bambas, as cabeças;*
104 – *as pernas são piões girando,*
105 – *e, fugas e chegadas,*
106 – *almas e corpos supõe-se*
107 – *que se vão desagregar.*

108 – *E o batuque continua*
109 – *alto e profundo; dir-se-ia*
110 – *vir dos dedos das estrelas,*
111 – *vir dos abismos do oceano,*
112 – *vir dos seios da floresta,*
113 – *vir dos longes de mim mesma,*
114 – *vir de cardíacas bulhas,*
115 – *vir do peito do Brasil!...²⁰⁸*

Nesse poema, Gilka registra o ritual afro-brasileiro do candomblé, mostrando seu olhar poético/descritivo pelo uso das palavras de origem africana relativas ao ritual referido, pela revelação das nuances expressivas, dos esforços corporais, dos adereços cênicos, das cores fundamentais na experiência cênica popular. A partir do verso 79, *O batuque recrudescer*, com o ritmo crescente e hipnótico dos tambores, começa a descrição do “transe”. Sob o olhar “imperioso” do sacerdote do oráculo, começa a se impor o momento mágico da cerimônia. Já no verso 91, *Há um conflito de serpentes*,

pelo movimento metafórico da serpente nos braços dos dançarinos, tem-se a transcendência do iniciado. Segundo Bachelard, a serpente, sendo o animal mais ligado à terra, lembra o movimento da raiz, e como tal, metaforicamente, "é um traço de união entre o reino vegetal e o reino animal e, como um dos arquétipos mais importantes da alma humana",²⁰⁹ está muito presente nas imagens poéticas gilkianas assim como nos movimentos estilizados de Eros Volússia (como poderá ser observado na análise do poema "Samba"). Assim, o ritmo cênico/mágico que se cria no poema, desde a descrição do movimento dos braços e das mãos à utilização do figurino na construção rítmica do passo, favorece o momento da fragmentação do "eu" a partir da décima quarta estrofe.

A matéria simbólica gilkiana em "Dança de filhas de terreiro" é a matéria²¹⁰ da "terra" que gerou as mulheres e os homens simples presentes no ritual pagão por ela descrito e realiza-se nos dançarinos, no devir dos sonhos vividos no terreiro, no embate, pelo movimento, do material/espiritual para atingir a organização moral. Assim, a síntese poética, como acontece muitas vezes na obra de Gilka Machado, é feita pela imagem da ação, da dança, que faz participante a matéria/corpo/poema, pelo ritmo das anáforas, na "gira", para o transe das imagens universais, evocando o nacionalismo na última estrofe, o amor ao Brasil.

• 185 •

Cecília Meireles também descreve em seus estudos a força evocativa dos batuques na macumba. Para ela:

A macumba em seu aspecto festivo (atenuados esses caracteres sombrios) tem uma doçura selvagem, é certo, mas que deixa na alma dos brancos, pelo menos na daqueles que foram acalentados por uma mãe negra e dormiram ao som dos tambores longínquos, um encantamento profundo, de onde se exala o torpor misterioso e a invencível atração da selva africana, povoada de deuses e demônios, tão autênticos como a água dos rios, os troncos das árvores e as feras que passeiam, sem dizerem aos homens de onde vêm nem quem são.²¹¹

Esse olhar de branco com alma de negro de que fala Cecília – observador em si mesmo das heranças atávicas de uma cultura ritualística cujos ritmos, o batuque, o *quitibum, bum, quitibum, bum*, despertam imagens extáticas, de *um encantamento profundo* – também se revela na familiaridade do poema “Danças de filhas de terreiro” com essa cultura.

Tanto na descrição da dança “bole-bole”, observada por Eros Volúcia em um terreiro da cidade de Salvador, como na descrição poética do ritual do candomblé na poesia de Gilka Machado antes reproduzida, que se passa na cidade de Salvador,²¹² observa-se o mesmo olhar perscrutador poético-científico. Ambas as artistas inspiram-se nos elementos cênicos e coreográficos para suas criações.

• 186 • Para Marc Augé, o ritual de possessão é uma representação, uma encenação no sentido teatral do termo. O pesquisador descreve o fenômeno do ponto de vista cênico no qual a qualidade da *performance* do médium é reconhecida como “sinal de uma plena e autêntica possessão, da qual aquele ou aquela que o emite não deve ser consciente”.²¹³

A consciência do ritual de possessão como descrito por Marc Augé, na sua característica espetacular, permeia os trabalhos artísticos de Gilka e Eros. Mas além dos aspectos cênicos, o encantamento da dançarina e da poeta pelos elementos estéticos, entre eles o transe nas danças extáticas dos candomblés da cidade de Salvador, marca essa afinidade das duas artistas com a dança de origem trágica, aquela dança de origem dionisíaca,²¹⁴ do *Ultramundo*. Segundo o filósofo Ortega y Gasset, na dança visionária dionisíaca, “mesmo sem bebida nem droga, o homem se esquece de si mesmo, do gravame que é sua vida e, conseguindo ver a vida como *outro* do que é, como transmutado em feliz ultramundo, é feliz – ultravive”.²¹⁵

Cecília Meireles descreve o ritual da incorporação sob o ponto de vista do *ultramundo*, para ela:

A incorporação se dá por meio do ritmo. À força de percutir os atabaques de um modo peculiar, conforme a invocação, e cantando-se com uma exatidão rigorosa o ponto que o caracteriza, o santo é forçado a

baixar, porque aquele ritmo é a própria forma de vibração da sua divindade. Incorporado, perde o médium toda a sua personalidade, passando a realizar uma outra, completamente diversa da sua. Vêm-se brancos falando línguas de preto, com esgares, contorções e passos de dança impossíveis de executar em condições normais.²¹⁶

No poema de Gilka Machado "Danças de filhas de terreiro", o ritual de incorporação também se dá pelo ritmo da mesma forma que na descrição dessa cerimônia dada por Cecília. No poema gilkiniano, uma verdadeira aula de dança brasileira impõe-se, vão se explicando as expressões do rosto, o movimento das pernas, as direções tomadas e as qualidades dos corpos possuídos por outras almas. O olhar descritivo da poeta entra no próprio movimento do transe hipnótico ao final, a partir do verso IIO, com as anáforas contínuas e circulares que se formam, transportando a própria poeta e o leitor para aquele estado de êxtase em que falam a profundidade visceral, o outro, as lembranças atávicas e as imagens do infinito que fazem percutir indefinidamente o batuque dessa herança brasileira. Essa transgressão física relembra, na sua origem, a mesma importância da dança para a raça humana nos rituais dos povos primitivos. Ortega y Gasset relembra o fato de que mesmo os povos primitivos atuais não podem existir sem dançar e que a dança é todo um lado da vida para eles. O filósofo espanhol ressalta que a dança "é a ação coletiva por excelência em que a tribo como tal, diríamos a nação, se faz presente, se reconhece a si mesma como realidade coletiva, refresca constantemente sua solidariedade, atua e é".²¹⁷

• 187 •

A troca de atributos entre deuses e homens, segundo Ortega y Gasset, é a razão de os deuses dançarem. Assim, o filósofo justifica a influência da dança e do ritmo na criação das fórmulas mágicas de poder da linguagem poética:

Vemos, pois, que a representação da vida divina é estilizada em dança ao introduzir nos acontecimentos miméticos a magia formal do ritmo, que transpõe ou transubstancia o ato habitual e mundano em algo

superior e transcendente — como na palavra, o vulgar e profano dizer, ao converter-se graças ao ritmo em verso, se torna fórmula mágica.²¹⁸

Destarte, essa fórmula mágica de que nos fala Ortega y Gasset é o elo entre mãe e filha, entre a palavra poética e seu transe extático na dança. Nesse processo, a dança é a poesia e o próprio método para se chegar à poesia, ou a poesia é a dança e o próprio método para se chegar à dança, num ato que remete ao do culto a Dioniso, o qual o filósofo espanhol afirma ser ao mesmo tempo o deus e o método para se chegar a ele.²¹⁹

• 188 • Eros Volúsia busca o *Espírito da raça* nas suas pesquisas de campo e procura trazer para sua técnica de dançarina toda a experiência expressiva observada em suas investigações das danças populares. É o milagre da transformação da energia criadora vivida nas danças de transe, no sentido exposto anteriormente, que atrai o olhar, ou melhor, todos os sentidos da bailarina. Observa-se esse fato na declaração abaixo:

— Quisera (*nos disse a bailarina a quem chamam no Rio de Salomé Brasileira*), — quisera viver para dançar. Não ter preocupações com trajes, nem com cenários. Ouvir a música e dançar. Observo que quando danço não vejo, somente ouço, sinto. E há uma sensação de vertigem que me vem ao cérebro e move o meu ser em uma embriaguez de angústia. A dança é uma felicidade e um padecimento. A mulher brasileira do sertão, que é tímida e retraída, quando dança se desprende milagrosamente e sem ela dar-se conta de todas essas características de repressão ela se transforma em audaz, terna e cheia de intento. E é o milagre da dança, o mundo da música indígena em que ela vive que lhe infunde o espírito da raça.²²⁰

Na crítica de Carlos H. Faig a Eros Volúsia, observa-se a descrição da transfiguração corporal da bailarina na sua relação com a música e o “transe” que espiritualiza a carne na dança:

Aos primeiros compassos da música, seus sentidos se mantêm em alerta, o corpo forma um arco esperando o compasso que o transforme, que o quebre, que o desfaça, brilham com estranho brilho os olhos negros, ondulam os braços em movimentos rítmicos, se crispam os dedos surgerindo a carícia ou força de ataque, ondula o corpo marcando o quadril o compasso vivo e suave, movem-se, ágeis, as pernas e os pés, firmes, rotundos, sem indecisões, tamborilam sobre o tablado o acompanhamento preciso. A bailarina entra como em um transe. A carne se espiritualiza na dança O espírito da dança a domina toda. E possui por completo a intérprete.²²¹

• 189 •

Eros Volúcia em seu livro *Dança brasileira* faz uma especial referência aos candomblés da cidade de Salvador, que, segundo ela, já acostumada aos rituais de “macumbas”, ao observar pela primeira vez as danças dos “iaôs”,²²² teve um pânico de esplendor. A bailarina decreve a “coreografia estranha e tragicamente bela”:

Aos olhares e gestos sugestivos do *babalaô* ou chefe do *terreiro* (*terreiro* são lugares onde se realizam as cerimônias de *magia negra*, ou de *linha de caboclo*), as *iaôs* (mulheres batizadas na seita fetichista) vão avançando e recuando, em indecisões e temores, até que finalmente caem em *transe possessivo* uma após outra, cada qual dançando à maneira característica do *enviado* que pensa *receber*.²²³

Assim como Gilka incorpora a cosmogonia do movimento ritmado no fazer, na lapidação, na mestiçagem de sua dança de palavras, Eros com não menos vigor criativo se impregnou da *folk-dance* brasileira,²²⁴ assumindo o imponderável transe caboclo na expressão de sua jornada artística, na tentativa de criar uma dança “clássico-brasileira”. Todas as suas observações técnicas do movimento expressivo, analisados no terreiro, passam pelo olhar criativo da bailarina.

Andrade Muricy destaca a grande sensibilidade do povo e o gênio criador da bailarina brasileira. Afirmava o crítico que Eros Volússia tinha uma capacidade de impregnação profunda, de absorção de tudo que é povo, e tudo é imediatamente condicionado pelo seu ritmo de alma, pela sua expressividade eminentemente plástica.²²⁵ Eros realmente teve de lidar com o aspecto do transe, que permeava as pessoas do povo à sua volta. Ela comenta como sua visão da dança, que levava os elementos populares transmutados para os palcos, onde normalmente só se apresentavam espetáculos de elite, chamava a atenção do grande público. Uma de suas apresentações culminou com um desfecho inesperado. A bailarina conta que ao apresentar, na Escola de Belas-Artes do Rio, uma reconstituição das danças do Brasil colonial, com um número de dança fetichista (com música de umbanda), "a maioria dos componentes da orquestra no decorrer da apresentação foi caindo em transe".²²⁶ Em outra ocasião, quando fazia uma temporada de revista no Teatro Carlos Gomes, ao encenar um número, que se chamava "Candomblé", durante o qual se realizavam desde as oferendas até a dança das *iaôs*, as bailarinas que representavam a descida dos protetores muitas vezes eram realmente possuídas e caíam em transe; o mesmo acontecia com algumas pessoas da platéia.

Ela soube utilizar esse lado misterioso da alma brasileira na criação dos seus bailados sem reproduzir literalmente as práticas populares. Seu credo artístico refinado sugeria um trabalho de ourives, de lapidação do gesto no ritmo e na forma, sem que esse fosse imediatamente reconhecido nessa ou naquela linguagem. Assim, observa-se mais uma sintonia com os preceitos simbolistas de expressão poética, na qual a sugestão e não a nomeação concreta de uma imagem produz a riqueza de interpretações. Stéphane Mallarmé fala em "Poesia e sugestão" sobre o grande poder expressivo desse recurso de construção da linguagem poética, a qual deve apenas sugerir uma imagem e não nomear de imediato o objeto do poema.²²⁷

Com refinada delicadeza, transmutando as informações de uma gestualidade especificamente popular, Eros vai unindo linguagens, construindo movimentos que revelam, a partir de uma série de decifrações, a poesia da alma brasileira. Assim, meramente reproduzir uma realidade expressiva isolada não interessava à

bailarina, para quem era fundamental a estilização das manifestações espontâneas do povo por meio de criações individuais.²²⁸

Do nacionalismo para uma ampla universalidade, eis a meta volusiana na dança brasileira. A abertura para vários significados, para as muitas formas de ser compreendida e amada, esse era o caminho proposto por Eros no desenvolvimento do bailado clássico-brasileiro. Para essa bailarina, que primava pela universalidade e não pela exclusividade, pela inclusão e não pela exclusão, pelas minorias elevadas ao grau das majorias, pelo conceito e não pelo preconceito, qualquer lugar era lugar para mostrar sua arte, mesmo em cassinos (pelo que foi muito criticada). A escola de balé clássico era vista por ela como mais um instrumento para abrir as portas à imaginação criadora e não como um modelo fixo a ser seguido.²²⁹

Eros Volúsia enfrentou o desafio de retomar uma memória ética/estética na sala de aula da arte da dança. Mas essa memória, que pretende reconhecer o passado, quer ser viva e fundada na experiência da diversidade e das trocas de informação com as tradições populares. Os conceitos de criação de um bailado clássico brasileiro, almejado por Eros, o qual dialogue com várias fontes de movimento expressivo, vão ao encontro das teorias mais amplas de Norbert Wiener, que advertem sobre as restrições de um padrão de comportamento que só se comunica com o passado e com uma fonte unidirecional de informação. Para o criador da cibernética, as figurinhas que dançam no topo de uma caixa de música movem-se de acordo com um padrão estabelecido de antemão, cujo estágio unidirecional de comunicação com o mecanismo prestabelecido da caixa de música as deixam incapazes de se desviarem do padrão convencional.²³⁰

Eros Volúsia propaga que a memória do clássico como estilização do movimento dançado é importante, porém mais importante para o desenvolvimento da arte criativa e dinâmica é o *feedback* com o meio, com a comunidade, com o público. Na prática da bailarina, o artista deve estar atento para que os padrões estéticos do passado se convertam em memória inteligente, de estruturas e funções que já foram incorporadas e que se somam às novas perspectivas, e não memória estática de "clonagem de espécies extintas" sem as cores e as dinâmicas da diversidade que originalmente apresentariam.

Mário de Andrade, em "Eros Volúcia", fala da metodologia mística e artística da bailarina. Esse é um importante documento a respeito da obra realizada por Eros na medida em que o escritor, sendo um grande conhecedor da música e da literatura brasileira, nele pode retratar uma crítica perspicaz:

Para Eros Volúcia dança e religião se confundem; e deve ser por isso, talvez, que em todas as suas criações, pelo menos as que já vi, ela vai num graduando de exaltação admirável e atinge sempre verdadeiros estados de possessão mística, verdadeiros paroxismos frenéticos em que, sem perder o equilíbrio e o controle artístico, ela alcança expressão viva da realidade.²³¹

• 192 •

Percebe-se, na crítica de Mário de Andrade ao trabalho de Eros Volúcia, como a bailarina compreendeu a necessidade de união das linguagens artísticas na dança, como expressão poética de uma raça, compondo obras híbridas como solução de desenvolvimento e de uma memória ética/estética na sua laboração didático/artística.²³² Essa compreensão da memória nacional dansintersemiotizada foi de realização ampla tanto na poesia de Gilka como na dança de Eros, como foi discutido nos capítulos anteriores.

Com base nos elementos estudados tanto na metodologia de análise do movimento expressivo de Delsarte e Laban abordada no capítulo 2 – Semiótica da linguagem: poesia e dança, como do estudo das estruturas comuns às obras de Gilka Machado e Eros Volúcia, analisadas no capítulo 4 – O texto do bailarino – a dansintersemiótica na leitura Gilka/Eros, nos seus aspectos da musicalidade, da licença poética para o olhar feminino, da dança vinda da natureza, da palavra-carne que dança e do transe na poesia do movimento, pode-se propor um esquema de interpretação a ser exposto no próximo capítulo, o qual terá aplicação apropriada no tópico "Poemadançando – poema/dança, dança/poema", onde será analisada a poesia de Gilka à luz da linguagem gestual de Eros.

NOTAS DO CAPÍTULO 5

1 NIETZSCHE, *A gaia ciência*, p. 311, 313.

2 Fundada em 1919, a Bauhaus era uma escola de arquitetura e arte, que se tornou pólo fundamental de criação e pensamento, integrando a vida e a estética por meio do desenvolvimento de uma ciência visual, que foram as bases daquilo que hoje recebe a denominação geral de *design*. Sobre as raízes utópicas dessa escola, Rainer Wick, em *Pedagogia da Bauhaus*, afirma que a esta escola pertence a tradição daqueles persistentes esforços de usar a própria arte como instrumento de regeneração cultural e social (WICH, [s.d.], p. 13-14).

3 Para Rainer Wich, a concepção da "obra de arte total" tem uma origem antiga. Trata-se, segundo esse autor, de um conceito natural à Idade Média e ao Barroco em que a síntese de todos os gêneros artísticos na construção da obra é vista como manifestação unitária. O conceito "obra de arte total", tal como desenvolvido na Bauhaus, nas décadas de 1920 e 1930, dentre outras escolas, era sinal de um "anseio pela unidade", ou seja, "não uma realidade, mas um objetivo utópico". Essa busca da unidade pode ser alcançada no exercício primordial das estruturas espaciais e temporais nas sínteses motoras da linguagem da dança (ibid., p. 13-14).

4 PRESTON-DUNLOP; GEARY, 1998, p. 40.

5 Esse lado pesquisador de Isadora pode ser depreendido de sua irônica resposta à crítica do *Morgen Post* de Berlim: "Sugiro que em vez de lhes perguntar, 'A Srta. Duncan sabe dançar?', você chame a atenção deles para uma dançarina muito famosa — alguém que esteve dançando em Berlim anos a fio, muito antes de aparecer a Srta. Duncan: uma dançarina natural cujo estilo (que a Srta. Duncan tenta seguir) também se opõe diretamente à atual escola de balé. A dançarina a que me refiro é a estátua de Ménade Dançarina do museu de Berlim. Agora, por favor, escreva de novo àqueles admiráveis mestres e mestras do balé e pergunte: 'A Ménade Dançarina sabe dançar?'. [...] Talvez depois de anos de tentativas tenham aprendido algo sobre anatomia humana, algo da beleza, pureza, inteligência dos movimentos do corpo humano" (DUNCAN, 1996, p. 30-31).

6 CARDINAL, 1988, p. 103.

7 DUNCAN, 1996, p. 39.

8 POE, 1958, p. 1025-1027.

9 VOLÚSIA, 1939, p. 11.

10 GIBSON, 1999, p. 40.

11 Do programa apresentado pela bailarina, constaram, entre outros números de dança, "Macumba", "Tracema", "Peneirando fubá", "Cascavelando", "Sertaneja",

- "Lundu". A crítica portenha de *La Prensa*, em artigo comentando a apresentação da bailarina brasileira, compara o trabalho de Eros à inovação transcendente dos bailarinos russos na arte moderna, por terem estes levado ao domínio da coreografia culta elementos de danças populares, como no trabalho dos Balés Russos de Diaghilev (1872-1929), assim como a bailarina brasileira recria a coreografia popular com o seu "sentido artístico, bom gosto, a personalidade de sua arte e de seu temperamento". A crítica declara sobre a *performance* de Eros: "A arte desta jovem brasileira de 18 anos não está completamente desenvolvida, seu temperamento está em plena evolução, mas quem conseguiu criar a personalidade da 'macumba', que parece sintetizar a magia africano brasileira, ou como a alucinadora 'Yara', de um poder de sugestão digno de uma artista madura, tem diante de si uma carreira promissora" (Eros Volúcia ofereci^o com êxito una sesión de bailes brasileños. *La Prensa*, Buenos Aires, 3 ago. 1936).
- 12 Foram vários os artigos em que as declarações de Gilka Machado são reticentes a respeito de si própria, se autodenominando *acompanhante* da filha como *uma sombra*, e as manchetes nas quais figuravam informações elevando ao primeiro plano Eros Volúcia, como: "Palestra com Gilka Machado, a famosa poeta patricia e genitora da 'Deusa Pagã'" (Eros Volúcia. A Salomé brasileira. *Folha Vespertina*, Belém, 13 out. 1947).
- 13 Un nuevo estilo de danzas creó Eros V. Machado. *El Diáριο de Buenos Aires*, Buenos Aires, *Crítica*, 15 jul. 1936.
- 14 *Ibid.*
- 15 La poeta brasileña Gilka Machado trae, expresada, el mejor poema: su hija. *El Diáριο de Buenos Aires*, Buenos Aires, *Crítica*, 16 set. 1936.
- 16 STORNI, 1936.
- 17 *Ibid.*
- 18 ANDRADE, 1939, n. 142.
- 19 FONSECA, 1933.
- 20 *Ibid.*
- 21 Ver entrevista realizada com Eros Volúcia no Anexo.
- 22 FONSECA, 1933.
- 23 SILVA, Soraia, 2002, p. 308.
- 24 DUNCAN, 1977, p. 65.
- 25 Estas etapas que precedem a *dansintersemiotização* estão descritas no capítulo VIII do livro *Profetas em movimento*, em que é analisado o processo de *dansintersemiotização* dos profetas do Aleijadinho (SILVA, Soraia, 2001, p. 87).
- 26 SILVA, Soraia, 2002, p. 314.
- 27 OLIVEIRA, Antonio Côrrea de. *Antologia – 1 líricas*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1959, p. 101.
- 28 MACHADO, 1991, p. 20-21.
- 29 *Ibid.*, p. 184.
- 30 Tórculo pode ser tanto um "aparelho dotado de mós, para polir pedras preciosas, como também um prelo tipográfico primitivo, feito à semelhança da prensa de lagar" (FERREIRA, 1999, p. 1975).
- 31 MACHADO, 1991, p. 19.
- 32 Existe uma crítica a esse verso, realizada por Don Rogério (Miranda Ribeiro), que comenta sua impropriedade e falta de ritmo. O crítico comenta que: "A autora pretende traduzir como rumor o fenômeno da vibração molecular – o que é inadmissível. Na arte de escrever, cada palavra tem sua função definida, característica, que não pode e não deve ser confundida, sob pena de prejudicar o estilo" (ROGERIO, Don. *Farpas. A Cidade*. Rio de Janeiro, 12 jan. 1916). Mas ao lado dessa crítica formal, Don Rogério elogia a qualidade artística e a tendência natural ao sonho no estilo de Gilka Machado.

33 BACHELARD, 2001, p. 1.
 34 Ibid., p. 229.
 35 Doutrina do filósofo norte-americano James M. Baldwin (1861-1934), segundo a qual o real se esgota no que é regido pelo belo (FERREIRA, 1999, p. 1483).
 36 Ibid., p. 231.
 37 Ibid., p. 233.
 38 Para Bachelard, "se a pedra preciosa toca as regiões inconscientes e profundas, é de admirar que ela possa concentrar todas as forças cósmicas dos devaneios da potência humana? Tudo o que um homem pode almejar: saúde, juventude, amor, clarividência, existem pedras preciosas para realizar suas aspirações" (ibid., p. 236.).
 39 Bachelard fala da tarefa do lapidador que faz o horóscopo da jóia no momento de sua lapidação, da descoberta de sua forma geométrica: "[...] Do mesmo modo que se faz o horóscopo de um ser humano no momento em que o nascimento lhe confere sua fisionomia, cumpre fazer o horóscopo da jóia no momento em que o lapidador de gemas lhe dá sua forma geométrica. O lapidador deve sonhar simultaneamente na claridade da gema e na claridade do firmamento. Deve unir as profundezas da substância e as profundezas do céu. Deve conjugar os signos do céu e a assinatura da substância" (ibid., p. 237).
 40 Essa musicalidade presente na obra das artistas é comentada em manchetes e críticas como esta: "No mundo do som", em que Carlota Xavier comenta: "A dança está tão unida à música quanto à poesia. E é dela, sem dúvida, que depende o melhor êxito de um programa de ballet. Falo em sentido geral. O sucesso alcançado pelo ballet de Eros Volússia é um atestado real disso". Sobre Gilka

Machado: "Cada palavra que articula é um poema a desabrochar e o tom suave com que as pronuncia nos dá a impressão de uma música bonita que nos embala. Gilka Machado veio à Bahia, acompanhada de sua filha Eros Volússia" (XAVIER, 1956).
 41 STEINER, 1988, p. 64.
 42 "[...] esquece os teus cantares. Já não soam./ Cantar é mais. Cantar é um outro alento./ Ar para nada. Arfar em Deus. Um vento" (CAMPOS, Augusto de, 2001, p. 151).
 43 STEINER, 1988, p. 65.
 44 Ibid., p. 66.
 45 BILAC, Olavo. Música brasileira. In: BARBOSA, Frederico (Org.). *Cinco séculos de poesia*. São Paulo: Ed. Landy, 2000, p. 278.
 46 Contudo não se quer aqui desmerecer o poeta parnasiano com suas virtudes próprias e seus méritos pessoais. Luiz Cosme, ao falar dos compositores em música, salienta a importância das diferenças de expressão sonora pelo vínculo de períodos históricos dos diversos estilos pessoais. Também aqui se considera, neste trabalho, importante as individualidades expressivas vinculadas a este ou àquele estilo literário ao se buscar traçar, no caso de Gilka Machado, suas novas perspectivas rítmicas expressas em seus poemas.
 47 COSME, 1959, p. 102.
 48 Ibid., p. 60.
 49 Plínio Cavalcânti descreve suas impressões das coreografias de Eros Volússia: "A bailarina que soube transformar a nossa dança num verdadeiro poema parece ter herdado de sua mãe, Gilka Machado, o dom de poetar os movimentos, transferindo à sua arte uma interpretação completamente nova" (CAVALCÂNTI, Plínio. *O Estado de S. Paulo*, 1940).

- 50 Spiritual é "uma manifestação musical dos negros americanos do norte, eminentemente coletiva e de feição religiosa" (COSME, 1959, p. 127).
- 51 MACHADO, 1999, p. 136-140.
- 52 Segundo José Hildebrando Dacanal, as reticências servem para indicar interrupção ou suspensão do pensamento, podendo também ser definidas como indicação de interrupção de uma unidade sintático-semântica ou da insinuação da existência de outras, não delimitadas em número e que ficam subentendidas (DACANAL, José Hildebrando. *A pontuação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 46).
- 53 René Ghil reivindica o direito de "vincular a esta e àquela ordem de sons, de timbres vocais, esta e aquela ordem de sentimentos e idéias", compondo um quadro comparativo entre os diversos instrumentos, suas cores, letras, sentimentos e idéias correspondentes, e afirma que quando o poeta pensa com as palavras no sentido de uma língua-música se restaura "a similitude íntima entre as emissões fonéticas da palavra e os sons materialmente instrumentais, 'voz' cujo verso multiplicará e oporá as sonoridades". No sentido do quadro comparativo elaborado por Ghil, o poema de Gilka Machado acima analisado, "Ouvindo um solo de violoncelo", emprega a correspondência dos sons de baixos, violas e violinos (no caso do poema, o violoncelo) para expressar a dor (GHIL, 1994, p. 137-139).
- 54 Peça de música para uma só voz, a ária, segundo Luiz Cosme, é uma das bases técnicas da música barroca. Foi Johann Sebastian Bach quem fixou as formas vocais e instrumentais mais importantes da música pura, respectivamente a ária e a sonata (COSME, 1959, p. 32).
- 55 Esse termo é utilizado em música para indicar o aumento progressivo, gradativo de sonoridade.
- 56 "Terminologia musical que indica que a sonoridade deve ir se extinguindo gradualmente" (FERREIRA, 1999, p. 1868).
- 57 "A fermata é um sinal colocado sobre ou sob uma nota ou uma pausa. Indica que a duração do valor dessa nota ou dessa pausa pode ser arbitrariamente prolongada pelo executante" (ibid., p. 894).
- 58 Segundo Luiz Cosme, o ataque por "dedilhado ou *pizzicato* é um tipo no qual uma corda que esteja afastada da sua posição inicial é solta em seguida; é o tipo mais rígido que se pode encontrar: o som estabelece, instantaneamente, seu nível máximo" (COSME, 1959, p. 82).
- 59 "Canção popular dos negros norte-americanos, em tom menor, e de caráter melancólico e andamento lento" (FERREIRA, 1999, p. 308).
- 60 COSME, 1959, p. 49.
- 61 Ibid., p. 53.
- 62 Para Graham Wade, a livre tonalidade empregada por Chopin e Wagner e o cada vez mais difundido uso do cromatismo no século XX exigiam novas bases teóricas e práticas para a composição musical. A obra de Claude Debussy (1862-1918) é outro passo no caminho da desintegração do sistema tonal europeu. Influenciado por pintores e poetas, Debussy levou o impressionismo à música. Tratou de dar às suas composições uma vívida impressão de imagens pictóricas. Os títulos de suas composições indicam a natureza evocativa de sua música: *La mer (O mar)*; *Prelúdio à l'après-midi d'un faune (Prelúdio à tarde de um fauno)*; *La fille aux cheveux de lin (A menina de cabelos de linho)*; *La cathédrale engloutie (A catedral*

submersa); *Des pas sur la neige* (Passos sobre a neve); *Clair de lune* (Luar); *Feux d'artifice* (Fogos de artificios); *Reflets dans l'eau* (Reflexos na água) (WADE, 1986, p. 91).

63 AULER, A vocação maravilhosa da dança expressionista de Eros Volúsia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 set. 1931.

64 MACHADO, 1999, p. 23-26.

65 *Ibid.*, p. 201-203.

66 Em seus cantos poéticos, Nietzsche declara: "Duas vezes somente, com mãos pequenas, bateste as tuas castanholas – e já o meu pé se agitava no frenesi pela dança – meu calcanhar se empinava, os dedos do pé escutavam atentos para compreender-te: pois o ouvido, o dançarino – o tem nos dedos dos pés! Pulei para ti, mas recusaste e fugiste ante o meu pulo; e açoitaram-me as línguas volantes do teu cabelo em fuga! Pulei para longe de ti e de tuas serpentes; e já lá estavas tu, voltada pela metade, o olhar cheio de desejo.

Com sinuosos olhares, ensinas-me sinuosos caminhos; em sinuosos caminhos aprende o meu pé – a astuciar!" (*ibid.*, p. 231).

67 Esse desejo de universalidade que marca a poesia giliana é a mesma senda que marcou o trabalho de Eros Volúsia na dança. Andrade Muricy fala dessa característica volusiana que "tenta elevar a dança brasileira a um plano de perenidade humana, sem prejuízo da sua característica universalidade, eis o único meio de não se perder no mero exotismo ornamental, no pitoresco que descora e passa, e onde o *gosto* muita vez não tem parte, e junto do qual o *falso* anda rondando [...]" (MURICY, 1946, p. 137). Muricy fala dessa característica do universalismo como superação e sublimação do nacionalismo, não como uma contraposição a este, presente também em grandes músicos

como Debussy, que representam os mais "altos valores humanos do que meros valores nacionais" (*ibid.*, p. 345).

68 Em vários dos artigos consultados a respeito da apresentação da bailarina brasileira na Argentina, observou-se esse epíteto de Salomé Brasileira, como confirma a manchete no Brasil "Eros Volúsia, a Salomé brasileira" da *Folha Vespertina* de Belém, em reportagem de 13/10/1947. Sobre o destino de pitonisa, que marca mãe e filha, em seu livro *Eu e a dança*, Eros, como legenda de uma foto sua, auto-intitula-se "cigana boêmia que o mundo inteiro fascina, leio o destino dos outros, mas não sei o meu destino" (VOLÚSIA, 1983, p. 154).

69 VOLÚSIA, 1939, p. 20.

70 EURÍPIDES, [s.d.], p. 30.

71 GENGOUX, 1950, p. 25.

72 DUNCAN, 1986.

73 De volta de Buenos Aires a bailarina Eros Volúsia. *Diário da Noite*, 12 ago. 1936.

74 SANTA CLARA, 1916.

75 MACHADO, 2003.

76 ATHAYDE, Austregésilo de. *Mulher nua*. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, [s.d.].

77 O tom de gracejo permanece até hoje em expressões ofensivas contra as mulheres, ditas, por exemplo, quando alguém faz besteiras no trânsito, como: "Só pode ser mulher", mas na realidade as empresas de seguro cobram menos nos seguros de carros dirigidos por mulheres, por estas serem muito mais atenciosas e responsáveis no trânsito: "O que não quer dizer que não existem homens cuidadores ou mulheres imprudentes no trânsito, principalmente porque isso depende muito da educação que eles receberam" (*Nem mais nem menos: iguais*. Cartilha para alunos, Coordenadoria Especial da Mulher, PMSP, São Paulo, 2002, p. 9).

- 78 ROTERDÃO, 1982, p. 31.
79 MAGALHÃES, 1916.
80 SILVA, 1916.
81 OITICICA, 1916.
82 GUIMARÃES, 1916.
83 VASCONCELLOS, 1916.
84 CHRYSANTHÈME, 1916.
85 FONSECA, 1933.
86 LUIZ, Fábio, 191.
87 CAVALCANTI, 1955, p. 4.
88 MACHADO, 1991, p. 106.
89 MUNIZ, Alethea. Passista de sapatilhas. *Correio Braziliense*, Brasília, Cultura, p. 21, 26 fev. 2002.
90 A mulher ajuda a resolver os problemas que o homem criou. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1955.
91 Aqui o olhar feminino sobre a beleza representa uma nova percepção dos eventos estéticos, renovando e transmutando o ponto de vista masculino, dominante por muito tempo, criando um novo espaço poético. Segundo Ananda K. Coomaraswamy, a beleza com frequência passa despercebida por estar suas expressões desgastadas, cabendo ao artista a tarefa de refrescar a memória do observador revelando a beleza latente em todas as experiências antigas ou modernas (COOMARASWAMY, 1996, p. 53).
92 SANTAELLA, 1996, p. 25.
93 *Ibid.*, p. 23.
94 MACHADO, 1991, p. 227-223.
95 VOLÚSIA, 1983, p. 39.
96 P. N. — *Revista da Semana*, 28/08/1916. In: SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura — Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989, p. 138.
97 RIBEIRO, Flexa. *Gazeta de Notícias*, 27 ago. 1916. In: SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura — Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989, p. 138.
- 98 A eurtimnia (ou eurritmia) é a regularidade entre as partes de um todo, regularidade de ritmo e de pulso (FERREIRA, 1999, p. 853).
99 Jaques-Dalcroze já se preocupava, em suas análises do movimento, com o ponto de partida da tensão e do relaxamento (contração/descontração), observando que a economia de forças musculares não afeta o processo mental e, sim, suprime os movimentos parasitas, tornando o gesto mais eficaz e significante (SILVA, Soraia, 2002, p. 297).
100 Os termos musicais *crescendos* e *smorzandos* são aqui utilizados no sentido de esclarecer a gradação rítmica dos movimentos mais rápidos aos mais lentos realizados corporalmente pela bailarina.
101 Existe aqui também uma grande afinidade de Gilka com Nietzsche e seus cantos de louvor ao tempo circular do eterno retorno.
102 Shiva no panteão indiano é o deus da libertação, o yogui dos yoguis, o destruidor da ilusão ou da ignorância. É a terceira pessoa da Trimurti, ou trindade: Brahma, Vishnu, Shiva (SCHURÉ, 1986, p. 124).
103 COOMARASWAMY, 1996, p. 97.
104 MURICY, Andrade. Presença de Gilka Machado. *Jornal das Letras*, Rio de Janeiro, n. 178, out./dez. 1964.
105 MACHADO, 1991, p. 318.
106 BACHELARD. 1996, p. 55.
107 Sobre a questão da masculinidade na obra giliana, poder-se-ia fazer as mesmas indagações que Bachelard faz a respeito da obra nietzschiana: "Que é que existe por baixo da máscara supermasculina de Zarathustra? Há na obra de Nietzsche, no tocante

às mulheres, pequenos desprezos de baixo quilate. Sob todas essas capas e compensações, quem nos descobrirá o Nietzsche feminino? E quem fundará o nietzscheísmo do feminino?" (ibid., p. 56). Com certeza Nietzsche e Gilka falam sobre a metodologia do dançarino, como vem sendo demonstrado neste trabalho, mas as polaridades sexuais em ambas as obras, do feminino em Gilka e do masculino em Nietzsche, mostram as mesmas características de profundidade oculta, compondo uma oposição complementar.

108 SILVEIRA, 1955, p. 4.

109 SILVA, Soraia. *Dança: da Modernidade à Pós-Modernidade*. In: Anais/XI Confaeb – Congresso Nacional da Federação dos Arte-Educadores do Brasil. Arte – Políticas Educacionais e Culturais no Limiar do Século XXI. Anais... Brasília, 1998, p. 156-157.

110 Para Lúcia Santaella, a descorporificação e a recorporificação de novas identidades do corpo podem ser agrupadas em classes como: corpo remodelado, híbrido, esquadrinhado, plugado, simulado, digital, molecular (SANTAELLA, Lúcia. *O corpo biocibernético e o advento pós-humano*. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). *Arte e comunicação na cultura contemporânea*. Brasília: Dupligráfica, 2002).

111 Essa visão configura um momento histórico de caráter universal, cujas obras refletem um processo artístico holístico, da parte que conta o todo, pensada no mundo, pela visualização do todo, porque o quê, o quando, o onde e o como fazer a obra levam à sua integração no tempo, permitindo ao artista refletir nela a imagem universal, independentemente de estilos e escolas (SILVA, Soraia. *Dança: da Modernidade à Pós-Modernidade*. In: XI Confaeb – Congresso Nacional da

Federação dos Arte-Educadores do Brasil. Arte – Políticas Educacionais e Culturais no Limiar do Século XXI. Anais... Brasília: 1998, p. 157).

112 MACHADO, 1991, p. 358.

113 "Walter Crane (1845-1915) é um pintor inglês. Estudou primeiro com o pai, o miniaturista Thomas Crane e com o gravador W. J. Linton. Conta-se entre os ilustradores mais influentes do período. A sua pintura trata, principalmente, de temas literários e mitológicos. Mais tarde, põe a arte a serviço das idéias socialistas, que compartilha com William Morris" (GIBSON, 1999, p. 230).

114 Em uma entrevista cedida ao Projeto Portinari da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em setembro de 1985, Eros Volússia declara recordar a presença de muitos quadros na sua casa paterna, entre os quais destaca um que se chamava *Beijo de espumas*, o qual retratava "umas ondas arrebatando sobre a praia e nessas ondas delineavam-se corpos de mulheres".

115 GIBSON, 1999, p. 69.

116 CASSIRER, 2001, p. 175.

117 Sobre a individualidade expressiva das artistas aqui analisadas, embora o esforço deste trabalho seja no sentido da analogia, das igualdades mesmo na dessemelhança, não se pode deixar de ter a consciência de que, conforme postulava Erasmo de Roterdão, "há tantas gramáticas quanto gramáticos" (ROTerdão, Erasmo. *Elogio da loucura*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & C., 1982, p. 86). Desse modo, não se pretende, com as análises aqui realizadas, definir ou sustentar um método rígido de interpretação das obras abordadas, mas sim acompanhar o devir constante dos processos artísticos motivadores de cada obra, tanto nas suas estruturas

de semelhança como na sua individualidade de expressão.

118 CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 175.

119 FONSECA, 1933.

120 MACHADO, 1991, p. 234-235.

121 BACHELARD, 1997, p. 120.

122 *Ibid.*, p. 120.

123 Segundo Bachelard, depois "de ter molhado as mãos e umedecido os lábios numa lagoa encontrada em seu sonho, Novalis é acometido por um 'desejo invencível de banhar-se'. Nenhuma *visão* o convida a isso. É a própria *substância* que ele tocou com as mãos e os lábios que o chama.

Chama-o *materialmente*, em virtude de uma participação mágica" (*ibid.*, p. 131).

124 *Ibid.*, p. 132.

125 *Ibid.*, p. 193.

126 Segundo Eros Volúsia, seu nome (dado pelos pais poetas), que sem dúvida traz a marca pessoal do olhar poético gilciano, é Heros Volúsia Machado, mas ao ingressar na carreira artística a bailarina optou por Eros sem a letra "H", adotando, assim, o sentido mais próximo do nome grego para o deus do amor. A bailarina esclarece que Volúsia é o nome de uma cidade na Flórida (EUA) que exporta mel e que, por esse motivo, os franceses chamavam-na "com muita graça de *'l'Amour sucré'*". É inegável, entretanto, a semelhança sonora e visual entre os nomes Volúsia e volúpia, esta última tão amplamente presente na obra literária da mãe da bailarina (VOLÚSIA, Eros. Eu e a dança. *Revista Contingente*, Editorial, Rio de Janeiro, p. 35, 1983).

127 MACHADO, 1991, p. 83.

128 *Ibid.*, p. 128.

129 MACHADO, 1991, p. 150-151.

130 FONSECA, 1933.

131 MACHADO, 1991, p. 262.

132 Eros Volúsia parece bem afinada com a filosofia nietzschiana, para quem o corpo que dança, ágil em todas as partes, inesperado, vigoroso, sedutor, é um paradigma, uma síntese ideal da imagem do contínuo devir. Para Sandro Kobol Fornazari, agilidade e força criadora eram indissociáveis para o filósofo, "que só levava a sério pensamentos surgidos ao ar livre". Fornazari afirma:

"Modos idiossincráticos de criação filosófica: assim se manifestava nele, Nietzsche, e apenas nele, a possibilidade de uma vida afirmativa, o modo como seu corpo impunha suas exigências ao mundo, criando a si mesmo e à sua obra, ou sendo arrebatado por ela" (FORNAZARI, 2001, p. 9).

133 VOLÚSIA, 1939, p. 11.

134 AZEVEDO, 1950, n. 53.

135 VOLÚSIA, 1983, p. 123.

136 Tanto Gilka Machado como Eros Volúsia sofreram injustas leituras do sentido erótico de suas produções artísticas, que muitas vezes foram confundidas com apelo pornográfico pela sociedade altamente puritana das décadas de 1930 e 1940. Segundo Angélica Soares, a "libertação do corpo feminino agencia uma libertação da linguagem", como no caso das duas artistas. Em uma sociedade "que tem, como um dos pilares, a dessexualização da mulher, com a experiência da castidade e ataque aos comportamentos considerados imorais", a carne e o espírito não se conciliam e os "desejos do corpo feminino são observados, sentidos e tratados como 'taras'" (SOARES, 2000, p. 7).

137 MACHADO, 1999, p. 322-323.

138 Cristina Ferreira-Pinto observa que o sentimento de reclusão ou de rejeição de Gilka Machado vem desde as primeiras críticas violentas que

recebeu por ocasião da publicação de seus primeiros poemas.

A pesquisadora esclarece a atitude velada da artista: "Um raro depoimento da poeta, 'dados autobiográficos de Gilka Machado', que aparece na edição de 1978 das *Poesias completas*, fornece informações importantes sobre a autora.

As primeiras palavras desse relato são já bastante reveladoras: "Um contrato me obriga a citar os acontecimentos mais importantes da minha vida sem importância'. Ai estão refletidos o tom de desilusão e o desejo de isolamento presentes em muitos poemas e que também marcam sua vida pessoal" (PINTO, 2002, p. 3).

139 Com essa especial sensibilidade corporal transposta para o texto filosófico, Nietzsche vai construindo sua noção da realidade poética, na medida em que só por meio do corpo se pode ter uma noção do que é ilusão e do que é realidade. Assim, o filósofo/poeta/dançarino vai construindo suas idéias, da boa e da má filosofia a partir da metáfora corporal: "Frequentemente me perguntei se até hoje a filosofia, de modo geral, não teria sido apenas uma interpretação do corpo e uma má-compreensão do corpo. Por trás dos supremos juízos de valor que até hoje guiaram a história do pensamento se escondem más compreensões da constituição física, seja de indivíduos, seja de classes ou raças inteiras" (NIETZSCHE, *Agaiá ciência*, p. 11-12).

140 Para o filósofo alemão, assim como em Gilka Machado, as experiências espirituais são profundamente marcadas pelo corpo que as gera e pelo espírito poético nele engendrado: "Desde que conheço melhor o corpo", disse Zaratustra a um dos seus discípulos, 'o espírito, para mim, é espírito

somente por assim dizer; e todo o *imperecível* – também é uma imagem poética'. [...] Ai de nós, há tantas coisas entre o céu e a terra com que somente sonham os poetas! E, especialmente, *acima do céu*: pois todos os deuses são metáforas e subterfúgios de poetas!" (NIETZSCHE, [s.d.], p. 139-140).

141 MACHADO, 1999, p. 289.

142 MOREÁS, 1947, p. 723-726.

143 SWEDENBORG, 1995, p. 84.

144 VOLÚSIA, 1939, p. 11.

145 FONSECA, 1933.

146 ARAÚJO, Murilo. Um rosto e as máscaras. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 4, 1^ª, 2 out. 1955.

147 MACHADO, 1915.

148 A prática expressionista da dança sistematizou alguns procedimentos que podem contextualizar as produções de seus seguidores, como os seguintes:

" – Tendência à análise e sistematização de uma metodologia que favoreça a utilização de movimentos naturais, seguindo o modelo dos esforços ligados à mecânica do corpo em suas atividades e expressões cotidianas, integradas com o seu meio ambiente.

– Analogia com as formas da natureza, sob o ponto de vista abstrato da ciência.

O movimento do homem inserindo e reproduzindo o movimento do universo.

– Consciência de uma dimensão física do processo criativo, com inserções interativas.

– Espaço, tempo, peso e fluência, fatores que compõem o movimento, passam a ser vividos emocionalmente.

– Abertura para a livre expressão corporal individual, em um espaço tridimensional cúbico, com fluência de expansão e contração da forma, nos níveis alto, médio e baixo.

– Todas as partes do corpo têm o

mesmo valor expressivo, sem códigos estéticos predeterminados.

– Elaboração das “frases de movimento” seguindo o desmembramento dos ritmos respiratórios, com uma construção de encadeamento das fases de preparação, ação e recuperação na sucessão do movimento.

– Valorização dramática da transição e da pausa no movimento.

– Processo (indicial) de criação que apresenta um significado em virtude de uma conexão existencial ou substancial com seu objeto.

– O movimento passa a ter um sentido metafísico, projetado para o futuro (dança do futuro), correlação entre impulso espiritual, mental e gesto físico.

– Preocupação com a educação (principalmente em Laban e Isadora Duncan)” (SILVA, Soraia, 2002, p. 335).

149 AULER, 1931.

150 VOLÚSIA, 1983, p. 39.

151 Cristina Ferreira-Pinto destaca o fato de Gilka Machado ocupar uma posição *um tanto ambígua no panorama da literatura brasileira*. Para a pesquisadora, a poeta, pioneira no sentido de assumir um pensar poético feminino, é mal enquadrada pelos críticos, que, em sua maioria, só encontram parâmetros masculinos de pensamento poético. Para Ferreira-Pinto, a poeta brasileira “é considerada simbolista por alguns críticos (Sônia Brayner, Fernando Py), neoparnasiana (Marie Pope Wallis), pré-modernista (Manuel Bandeira, Fernando Góes), ou representante da “Nova poesia” (João Ribeiro)” (FERREIRA-PINTO, Cristina. *A mulher e o cânon poético brasileiro: uma leitura de Gilka Machado*. Disponível em: <<http://www.iacd.oas.org/RIB%201%2098/pinto.htm>> Acesso em: 29 jun. 2002, p. 2.

152 MACHADO, 1999, p. 399-401.

153 A utopia presente na dança expressionista procura resgatar o divino que transcende a forma na busca de raízes do passado para a projeção de um futuro ideal, de uma nova dança, de um novo homem (SILVA, Soraia, 2002, p. 304).

154 *Ibid.*, p. 144.

155 EMERSON, 1966, p. 123, 125, 134.

156 MACHADO, 1999, p. 308-309.

157 Como afirma Anna Balakian, “a técnica simbolista girou em torno do culto da imagem e dos novos usos da linguagem tendentes a se tornarem a poesia de uma afirmação direta do pensamento ou de uma emoção em discurso indireto sugerindo mais do que afirmando o sonho da visão do poeta” (BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000, p. 123).

158 MACHADO, 1999, p. 359.

159 BACHELARD, *O ar e os sonhos*, 2001, p. 19.

160 Para Bachelard, Nietzsche é um poeta aéreo, para quem “o ar é a substância mesma da liberdade, a substância da alegria sobre-humana” (*ibid.*, p. 136).

161 *Ibid.*, p. 110.

162 MACHADO, 1999, p. 113-115.

163 CUNHA, 1972, p. 436.

164 *Quando Ismália enlouqueceu./ pôs-se na torre a sonhar.../ Viu uma lua no céu,/ Viu outra lua no mar.../ No sonho em que se perdeu,/ Banhou-se toda em luar.../ Queria subir ao céu,/ Queria descer ao mar...// E, no desvario seu,/ Na torre pôs-se a cantar.../ Estava perto do céu,/ Estava longe do mar...// E como um anjo pendeu/ As asas para voar.../ Queria a lua do céu,/ Queria a lua do mar...// As asas que Deus lhe deu/ Ruflaram de par em par.../ Sua alma subiu ao céu.../ Seu corpo desceu ao mar...// (CANDIDO; CASTELLO, 1981, p. 256).*

165 Wolfgang Kayser esclarece sobre a utilidade do título do poema; para

ele: "Só a partir do humanismo se enraizou o hábito de dar nomes às produções poéticas, exercendo o título diversas funções. Por um lado deve preparar a nossa disposição mental para o que vai acontecer. O que no teatro as três pancadas e o apagar de luzes produzem, isto é, a transformação mágica do espectador que lhe faculta a entrada no domínio da poesia, realiza-se na lírica muitas vezes só pelo título da obra. Ao mesmo tempo deve ele preparar a entrada no mundo especial desta poesia" (KAYSER, 1967, p. 296).

166 MACHADO, 1999, p. 405.
 167 VOLÚSIA, 1983, p. 147.
 168 MURICY, 1946, p. 137.
 169 AMORA, 1955, p. 113.

170 PRESTON-DUNLOP; GEARY, 1998, p. 41-42.

171 Também na arte dessa dançarina alemã se observa a influência das características místicas relacionadas às origens de seu povo, assim como encontramos gestos e palavras relacionados a cultos afro-brasileiros na obra de Eros Volúsia e Gilka Machado. Nietzsche fala da influência de cultos dionisíacos no Medievo alemão cujas multidões cantavam e dançavam de lugar em lugar sob o efeito de transe característico do deus grego (NIETZSCHE, 1992, p. 30).

172 *Enciclopédia mirador internacional*. Rio de Janeiro: *Encyclopaedia britannica do Brasil*, 1990.

173 Para Dunlop e Geary, o lado simbolista no trabalho de Laban é revelado em seus escritos *Die Tat*: "The symbols of dance and dance as symbol" (1919), "Spiritual education in the festival" (1920) e "The desire for festival and festive culture" (1922), enquanto seu lado racional foi expresso na sua determinação de criar um trabalho capaz de realizar um sistema de notação do movimento" (PRESTO-DUNLOP; GEARY, 1998, p. 42).

174 LABAN, 1978, p. 42.
 175 *Ibid.*, p. 42-43.
 176 VOLÚSIA, 1983, p. 150.
 177 AMORA, 1955, p. 137.
 178 SILVA, 2002, p. 21.
 179 McLUHAN, [s.d.], p. 73.
 180 VOLÚSIA, 1983, p. 139.
 181 MACHADO, 1999, p. 298-299.
 182 VOLÚSIA, 1983, p. 139.
 183 MEIRELES, 1983, p. 24.
 184 SALAZAR, 1940, p. 19.
 185 Assim como a poesia, a dança tem a capacidade de sugestionar estados e emoções particulares no corpo e no espírito do espectador.

186 La rumba si balla com i capelli. *Revista Tempo*, Milão, ano XII, n. 44, 11 nov. 1950.

187 Em um outro artigo de Augusto Rodrigues publicado na revista *O Cruzeiro*, fica evidente a origem dessa frase de efeito, que, segundo a reportagem, ficou famosa em Paris por ocasião da sua conferência nos Archives Internationales de la Danse da bailarina brasileira em 1948. Ao lado de uma foto da bailarina dançando com os cabelos a reportagem destaca: "Paris adora as frases de sensação. Um jornalista perguntou a Eros por que tinha cabelos tão grandes. Ela disse: 'Porque o samba se dança com os cabelos'" (RODRIGUES, 1948, p. 87).

188 Katherine Dunham (22/06/1912) pertenceu a uma primeira geração de bailarinos negros americanos, nos anos 1940. Ela realizou importantes estudos acadêmicos de investigação das danças tradicionais das várias etnias dos povos negros, e só então criou seu repertório coreográfico (BARIL, 1987, p. 353).

189 La rumba si balla con i capelli. *Revista Tempo*, Milão, ano XII, n. 44, 11 nov. 1950.

- 190 VOLÚSIA, 1939, p. 19-20.
- 191 AZEVEDO, 1950.
- 192 EMERSON, 1966, p. 136.
- 193 O cientista tecnológico Norbert Wiener fala da grande importância de aprendizado do homem por meio dos seus sentidos. Conforme esse autor: "Nós seres humanos não somos sistemas isolados [...] somos parte de um mundo mais vasto que contém as fontes de nossa vitalidade. Mas ainda mais importante é o fato de que assimilamos também informação através de nossos órgãos sensórios e de que agimos de acordo com a informação recebida" (WIENER, [s.d.], p. 28).
- 194 VOLÚSIA, 1983, p. 148.
- 195 CASSIRER, 2001, p. 176.
- 196 VOLÚSIA, 1939, p. 37-38.
- 197 "Rito propiciatório que ocorre antes do início das cerimônias públicas ou privadas dos candomblés ou umbandas e que consiste na oferenda a Exu de animais votivos sacrificados, alimentos e bebidas, para que este não perturbe a festa e faça as vezes de mensageiro na obtenção da boa vontade dos orixás que serão chamados a *descer*" (FERREIRA, 1999, p. 1471).
- 198 Exu (Èsù): "Orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada da casa; sempre o primeiro a ser homenageado" (PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 565).
- 199 Babalão (babálawo): "Sacerdote de Orunmilá; sacerdote do oráculo; adivinho" (ibid., p. 564).
- 200 Ogum (Ògún): "Orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra" (ibid., p. 568).
- 201 Oxalá (Orisànlá): "Grande Orixá; outro nome para Obatalá; nome preferencial de Obatalá no Brasil" (ibid., p. 569).
- 202 Xangô (Sàngó): "Orixá do trovão e da justiça; teria sido rei de Cossô e o quarto rei de Oio" (ibid., p. 570).
- 203 Oxóssi (Osóòsi): "Orixá da caça" (ibid., p. 570).
- 204 Iansã (Yánsàn): "Outro nome para Oiá; literalmente, a mãe dos nove filhos" (ibid., p. 566); Oiá (Oya): "Orixá dos ventos, do raio, da tempestade; dona dos eguns; uma das esposas de Xangô" (ibid., p. 568).
- 205 Iemanjá (Yemoja, Yémánjá): "Orixá do rio Niger, dona das águas, senhora do mar, mãe dos orixás" (ibid., p. 566).
- 206 Orixá (òrisà): "Divindade, deus do panteão ioruba" (ibid., p. 569).
- 207 "Dança profana ao som de tambores" (FERREIRA, 1999, p. 281).
- 208 MACHADO, 1991, p. 376.
- 209 BACHELARD, 1990, p. 202.
- 210 Segundo Bachelard: "A matéria nos revela as nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas. Dá não só uma substância duradoura à nossa vontade, mas também esquemas temporais bem definidos à nossa paciência. De imediato, a matéria recebe de nossos sonhos todo um futuro de trabalho; queremos vencê-la trabalhando. Desfrutamos de antemão a eficácia de nossa vontade" (ibid., p. 19).
- 211 MEIRELES, 1983, p. 86.
- 212 O topônimo Salvador, como complemento nominal que indica posse no subtítulo do poema gilciano "Dança de filha de terreiro" (candomblé – cidade de Salvador), pode ser um índice do sentido espiritual que se desenvolve no poema. Ou seja, pode funcionar como um demonstrativo de que o local onde ocorre o ritual descrito pode ser também diverso. Nesse sentido, Gilka Machado pode ter dado a indicação, bem ao gosto simbolista, do princípio das correspondências, da cidade de

Salvador como sendo também o terreiro espiritual de *aruanda*; a possessão descrita no ritual estaria sob o comando desse outro "Salvador".

Cecília Meireles esclarece que o terreiro espiritual de *aruanda* é paralelo ao terreno da *umbanda*, o terreiro físico, onde se desenvolve a macumba (ibid., p. 66).

213 AUGÉ, Marc. *Aguerra dos sonhos*. Campinas: Papyrus, 1998. p. 35-36.

214 "Na dança dionisiaca se representa a vida, a paixão, a morte e a ressurreição de Dioniso.

A festa era dia dos defuntos – a *Choé* –, que abria o longo festival das Antesterias, dedicado à veneração dos mortos. Um cidadão que figurava ser Dioniso, coroado de pânpanos e folhas de videira, entrava em Atenas dentro de um navio colocado sobre rodas. Era o *carro naval* – de onde vem nosso carnaval" (ORTEGA Y GASSET, 1978, p. 78). O carnaval surgiu no mundo cristão medieval, comemoração que se iniciava no

Dia de Reis e se estendia até a quarta-feira de cinzas. Consistia de festas profanas e populares "e em manifestações sincréticas oriundas de ritos e costumes pagãos, como as festas dionisiacas, as saturnais, as luperciais, e se caracterizava pela alegria desabrada, pela eliminação da repressão e da censura, pela liberdade de atitudes críticas e eróticas" (FERREIRA, 1999, p. 412).

215 Ibid., p. 77.

216 MEIRELES, 1983, p. 76, 78.

217 ORTEGA Y GASSET, 1978, p. 76.

218 Ibid., p. 78.

219 Para Ortega y Gasset, os gregos não renunciavam a nada, cultuando as duas faces da vida: ordem e desordem, seriedade e diversão, razão e alienação, ou seja, Apolo e Dioniso.

O filósofo afirma

que: "Dioniso é o deus-vinho, o vinho como deus e o divino como embriaguez. O vinho é o mais ilustre estupefaciente. Ele se dispõe ao culto frenético que consiste em danças apaixonadas" (ibid., p. 75); "[...] Apolo é, por excelência, o deus dançarino – só que sua dança é severo e rígido ritmo" (ibid., p. 76-77).

220 Existe dolor, rebeldia y el sentido mágico de una raza en las danzas de Eros Volúsia. *El Diario de Buenos Aires*, Buenos Aires, Crítica, 1º ago. 1936.

221 FAIG, Carlos H. Cálidos aplausos recibió anoche Eros Volúsia. *El Diario de Buenos Aires*, Buenos Aires, Crítica, 3 ago. 1936.

222 Segundo o glossário da *Mitologia dos orixás*, o termo *Iaô* (*iyawó*) significa: "Esposa jovem; filha ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá" (PRANDI, 2001, p. 566).

223 VOLÚSIA, 1939, p. 48.

224 Eros Volúsia fala que a *folk-dance* brasileira sempre existiu sem no entanto ser valorizada:

"O próprio povo não tinha consciência da riqueza que possuía e o mundo artístico-social menosprezava essa propriedade" (ibid., p. 19).

225 MURICY, 1946, p. 234-237.

226 VOLÚSIA, 1983, p. 44.

227 MALLARMÉ, 1994, p. 102.

228 VOLÚSIA, 1939, p. 23.

229 Eros Volúsia diz que quando dançava com sapatilhas de ponta se sentia "na superfície da arte", pois o efeito produzido de elevação da bailarina dava a impressão de espiritualidade, mas ao contrário lhe parecia a mais material das artes, pelo desconforto causado aos pés. Para a bailarina, a dança em ponta "eleva mas não comove porque lhe falta realismo. Só no caso freqüente

dos múltiplos *fouetés* e das *pirouettes* vertiginosas, caso que resulta em mais mecanismos que arte e transforma o puro clássico em clássico-acrobático e em poucos outros, antagônicos ao primeiro, como no da "Morte do cisne", em que se constata o clássico-expressionista — a dança mais emoção que movimento" (ibid., p. 12).

230 WIENER, [s. d.], p. 21-22.

231 ANDRADE, Mário. Eros Volúcia.

O Estado de S. Paulo, São Paulo, ano IX, n. 142, primeira quinzena de setembro de 1939. Suplemento em

Rotogravuras.

232 Segundo Eurico Nogueira

França, o trabalho de criação de

Eros assemelhar-se-ia "ao que faz

um músico quando harmoniza,

ambienta ou eleva de plano um

tema popular". Segundo o crítico:

"Consciente do seu destino de artista, no que esta palavra implica

de afirmação da personalidade,

sentindo viva a atração pelas nossas

danças caracteristicamente brasileiras,

Eros Volúcia pôs-se na senda de um

bailado original. Evoca o exemplo

ilustre de Antonia Mercê, que

transfigurou o populario coreográfico

espanhol em formas magníficas

de beleza. Todo um processo de

estilização dos passos e de captação

da atmosfera das nossas danças se

sucedeu, e os primeiros bailados de

Eros Volúcia foram mostrados, com

grande êxito, ao público" (FRANÇA,

Eurico Nogueira. Eros Volúcia. *Revista*

Sombra, p. 68, mar. 1949).

A DANÇA DAS PALAVRAS — ASPECTOS DE UMA SIMBIOSE ARTÍSTICA

6

Para além dos aspectos familiares emocionais nessa íntima colaboração entre Gilka Machado e Eros Volússia, pretende-se ainda resgatar, neste trabalho, uma análise detalhada do diálogo artístico que funde imagem poética literária e imagem poética da dança, em um meio híbrido, cuja fusão dialógica é expressa em níveis estruturais estéticos. Ao estabelecer os processos de fusão dilógica entre poesia e dança, buscam-se novas leituras no diálogo metodológico em ambas as artes, analisando as contribuições híbridas de intensificação da mensagem poética.

• 207 •

Propõem-se aqui estruturas de analogia, ou seja, de dan-sintersemiotização entre poesia e dança, não deixando de levar em conta as teorias da *Tradução intersemiótica* e a aplicação desta para a análise das obras selecionadas. Ou seja, a possibilidade de que só se realizam traduções criativas na medida em que conteúdos de linguagens e meios diferentes se interagem produzindo o que Haroldo de Campos define como *recriação*. Para o estudioso da linguagem, na recriação tem-se o avesso da tradução literal, e quanto mais difícil o texto mais aberto para a recriação ele se apresenta: “Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma”.¹

Nos níveis estruturais de análise na relação poesia e dança, levam-se também em conta os modos de informação estética e semântica. Isto é, do ponto de vista semântico a informação é lógica, estruturada, enunciável, traduzível, preparando ações; já do ponto de vista estético, ela é intraduzível, preparando estados. Abraham Moles fala da especificidade desses dois modos de

informação nas traduções intersemióticas. Para o autor de *Teoria da informação e percepção estética*:

A informação estética é específica do canal que a transmite, encontrando-se gravemente alterada por uma mudança de um canal para outro; uma sinfonia não "substitui" um desenho animado, é diferente na sua essência. A informação estética não é traduzível, sendo apenas transportável aproximadamente.²

· 208 ·
Ao lado de toda informação semântica presente nas obras das artistas analisadas, são também abordadas, com não menos valor investigativo científico, as informações estéticas que delas emanam. Ou melhor, a informação estética aqui é vista como derivada da emoção estética, em que ocorre a mais absoluta identidade, ou empatia entre o sujeito e o objeto observado na contemplação da obra, conjugando uma experiência de fruição e de entendimento de estados anímicos como parte do processo de tradução criativa.

Assim, as características gilkianas de ousada temática do desejo erótico; de uma profunda ânsia de pureza; de uma tendência espiritualista, nacionalista, intimista; do vôo lírico; do uso do verso livre; da flexibilidade no emprego do verbo; da musicalidade de imagens sensoriais; da fluidez das idéias simbolistas; das maiúsculas alegorizantes; da tendência sugestiva; são predicativos, dentre outros, que dialogam com o universo coreográfico volusiano. Bailarina e poeta confundem-se e mesclam-se no diálogo dos dois processos artísticos. Os textos escritos por Eros Volúsia apresentam muitos aspectos poéticos, mostrando uma preocupação com um estilo literário desenvolvido para narrar suas teorias do bailado brasileiro. Na obra dessa bailarina, o resgate de elementos populares de uma maneira universal, a divulgação da arte nacional em produções internacionais e a articulação dos princípios de sua arte essencialmente prática em teorias e processos reflexivos de registro literário também mostram a preocupação dialógica.

Na produção da mensagem poética em ambas as artistas, em que ocorre o princípio da hibridação, aqui analisado, de fusão das estruturas poéticas com estruturas coreográficas, é intensificada a

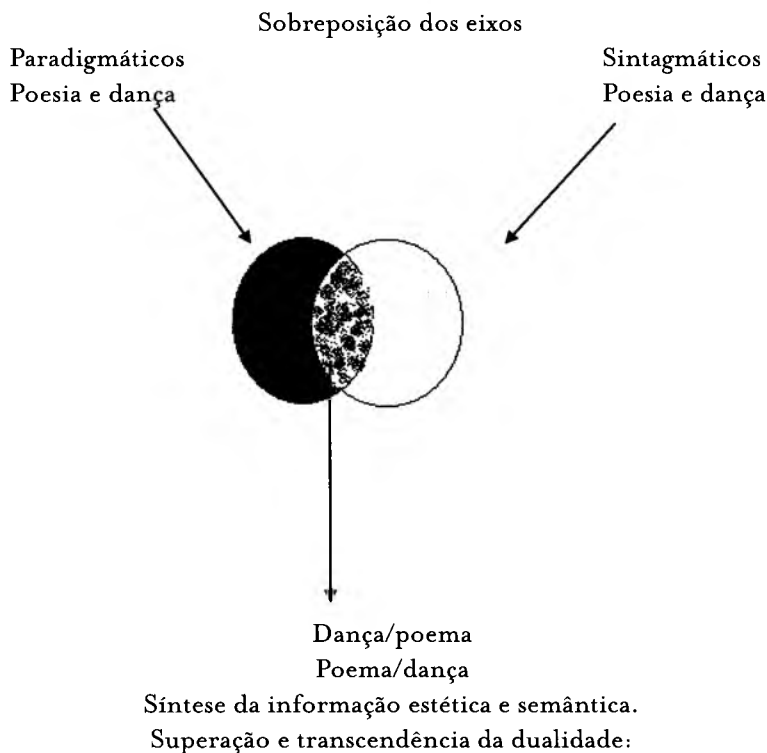
informação estética e semântica pela sobreposição dos eixos sintagmáticos e paradigmáticos da dança e da poesia. Cria-se, assim, um novo portal de vida própria, uma nova expressão, em que existe a superação e a transcendência na dualidade da realidade estética e semântica pela síntese poema/dança ou dança/poema. Nesse processo de fusão, vetores de orientação lingüística dialogam com vetores de orientação do movimento em uma tradução criativa compondo a dansintersemiotização, processo que pode ser observado nos esquemas desenvolvidos a seguir.

Poema/dança – dança/poema

A dança das palavras e a poesia do movimento
O princípio do híbrido como intensificação da mensagem poética.

Função poética – portal de vida própria, novas dimensões de percepção

• 209 •



<p>Eixo paradigmático</p> <p>Vertical</p> <p>Semelhança/dessemelhança</p> <p>Diacrônico, plurissignificativo</p>	<p>Eixo sintagmático</p> <p>Horizontal</p> <p>Contiguidade</p> <p>Sincrônico</p>
--	--

Analogia dialógica

• 210 •

<p>Vetores de orientação do movimento</p>	<p>Vetores de orientação lingüística</p>
<p>Alfabeto infinito do movimento: conjunto ordenado de gestos de que nos servimos para transcrever com o nosso instrumento corpo no espaço/tempo as variações expressivas e comunicativas de necessidades emocionais, fisiológicas, mentais, espirituais e utilitárias que nos impulsionam a uma determinada ação de caráter mais semântico ou mais estético.</p>	<p>Fonologia e fonética: estudo dos sons da linguagem, expressão sonora. Alfabeto fonético internacional de 87 signos vocais.</p> <p>Ortografia: expressão escrita, letra e alfabeto.</p>
<p>Postura/palavra: unidade mínima composta de movimentos, a qual pode, sozinha, constituir enunciado de uma expressão; forma livre (gestos utilitários, de jogo, expressão intensa de comunicação não verbal inconsciente, dança moderna mais livre). Mais do eixo paradigmático.</p>	<p>Palavra: unidade mínima com som e significado que pode, sozinha, constituir enunciado; forma livre. Informação mais metafórica.</p>
<p>Eucinética: aspectos qualitativos e expressivos do movimento, estudo das relações entre a atitude interna e externa do indivíduo em determinada "ação" que articula uma variação de combinação das qualidades dos fatores do movimento (peso/intensão, espaço/atenção, tempo/decisão e fluência/precisão). Mais paradigmática.</p>	<p>Gramática: vocabulário; conteúdo; semântica (produção de sentido reconhecimento, significado) (espaço/foco do sujeito/narração/figurativo/abstrato; tempo/presente/passado/futuro; peso/ponderabilidade/fiscalidade/sonoridade fonética; fluência/ligação das idéias/continuidade/descontinuidade).</p>

<p>Corêutica: aspectos formais de organização no espaço, os princípios espaciais que regem a forma do movimento (planos, níveis, direções, fluência da forma). Mais sintagmática.</p>	<p>Sintaxe: disposição das palavras nas frases e das frases no discurso. Pontuação: sinais que marcam a pausa (vírgula, ponto, ponto-e-vírgula, etc.);³ sinais que marcam a melodia (dois pontos, ponto de interrogação, ponto de exclamação, reticências, aspas, etc.).</p>
<p>Frase: enunciação de gestos encadeados compondo uma unidade de ação completa (preparação, ação, recuperação).</p>	<p>Frase: enunciação de sentido completo, verdadeira unidade da fala.</p>
<p>Gesto/letra: movimento elementar que representa o vocábulo de uma determinada expressão corporal, unidade semântica de qualquer convenção (balé clássico, mímica, linguagem dos surdos-mudos, fragmentado, periférico). Convenção externa impera. Mais do eixo sintagmático.</p>	<p>Letra: signo gráfico elementar com que se representam os vocábulos de uma língua escrita. In-formação mais metonímica.</p>

POEMADANÇANDO — POEMA/DANÇA, DANÇA/POEMA

Para fazer uma análise mais aprofundada das estruturas dansintersemiotizadas na obra de Eros Volússia e Gilka Machado, será dada como exemplo a coreografia "Cascavelando" de Eros Volússia e o poema "Samba"⁴ de Gilka Machado.

"Cascavelando" é uma composição coreográfica em que a bailarina, na parte superior do tronco, faz gestos ondulantes que lembram o movimento das cobras ou das ondas do mar por meio de gestos sinuosos. Na parte inferior do tronco, nos quadris e nos pés, o movimento marca o ritmo do samba, compondo uma

movimentação muito sensual. Essa coreografia fez parte do programa do primeiro recital solo de Eros Volúsia sobre os Bailados brasileiros, realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 3 de julho de 1937. Consta da segunda parte do programa, sendo a última coreografia a ser apresentada, com as seguintes indicações:

“Cascavelando”: música de Sebastião Barroso. Samba estilizado. A cascavel é um dos perigos freqüentes nas nossas selvas. A bailarina surpreendeu nos ruídos e coleios desse ofídio, os requebros chocalhantes desta dança.⁵

• 212 •



Programa do primeiro recital dos Bailados brasileiros apresentados por Eros Volúsia em 1937, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Coreografia "Cascavelando" de Eros Volúcia, 1937

A movimentação criada pela bailarina para essa coreografia é evidentemente uma dansintersemiotização do poema, abaixo transcrito, cujos elementos poéticos, por sua vez, foram inspirados nas danças de terreiro brasileiras. Destacam-se a seguir alguns fragmentos, cuja expressividade transpõe o terreno da dança pelo valor poético de sua descrição da origem do samba no Brasil, extraído da conferência volusiana sobre a Dança brasileira, de 1939:

[...] Velho fragmento de "congada" desarticulado, reduzido, transformado em cordão carnavalesco, o "maracatu" pouco perdeu de sua origem solene, de seu caráter religioso, de sua tristeza banzeira, de sua tragédia racial, guardando-os intactos ainda em seus volteios violentos, que lembram súbitas revoltas, na falsa imponência de suas cortesias de reis miseráveis

e na angústia de seus cantares que enchem de gemidos a algazarra dos dias de Momo. [...] Mais tarde, vindo da Bahia, o samba de pouca roupa e de maneiras grosseiras, chegou ao Rio. Olhou surpreso a urbe e, elevando a vista, encontrou nos nossos morros velhos retratos da cidade do Salvador. E foi morar perto do céu. O maxixe (então disfarçado em tango) ouvia cá de baixo uns rumores que lhe produziam nas notas estranhas palpitações... Certa vez... foi por um carnaval: o samba teve desejo de se espalhar pelo asfalto, desceu, penetrou o centro, e, assim, em plena Avenida, travaram conhecimento o maxixe e a batucada. Ele – elegante, perfumado, culto, europeizado; ela – de vestido de chita, de chinela sem meia, batendo com os pés e cheirando a mato. Eram da mesma família, amaram-se no primeiro encontro e, tal foi o encantamento de um pelo outro, que se despersonalizaram, fundiram-se, não há quem os consiga separar.⁶

Essa bela descrição volusiana das qualidades intrínsecas de movimento hibridizadas na origem do samba brasileiro é um documento da consciência artística da bailarina, que, com conhecimento de causa, faz todo um processo de dansintersemiotização do poema "Samba" de sua mãe Gilka Machado, cuja análise será feita a seguir.

Composto de 108 versos, "Samba" foi publicado originalmente em 1938, no livro *Sublimação*, um ano, portanto, depois do recital de Eros. Questões como brasilidade, feminino, sensualidade, ritmo de samba, brejeirice, transe, miscigenação já são deflagradas logo na primeira estrofe:

1- *Mexendo com as ancas,*

2- *batendo com os pés,*

3- *trementes os seios,*

4- *virados os olhos,*

5- *os dentes espiando*

6- *a todos e a tudo,*

7- brilhantes,
8- brilhantes,
9- por dentro dos lábios;
10- — crioula ou cafuza,
11- cabocla ou mulata,
12- mestiça ou morena —
13- não te ama somente
14- quem nunca te viu
15- dançando,
16- sambando,
17- nas noites de lua,
18- mulher do Brasil!

19- Ganzás cascavelam,
20- aos vivos das cuicas,
21- gorjeiam violões...
22- E vozes se alongam
23- aos céus, arrazoando...
24- E dedos arrancam
25- isócronos ruídos,
26- das peles dos bombos,
27- das palmas das mãos.

28- Em meio aos terreiros,
29- que fauna,
30- que flora!
31 - Papoulas e garças,
32 - jaguares e lírios,
33- cipós e serpentes,
34- orquídeas e rolas,
35- jasmims, puraquê...

36- Coleios que enleiam,
37- que são sucuris...
38- Olhares que assaltam
39- em botes ferozes...
40- sorrisos que se alam

- 41- com brancas plumagens...
42- Roupagens que afloram,
43- em vividas cores,
44- cheirando a baunilha,
45- própria, alecrim...
46- Em meio aos terreiros,
47- que sustos, que fugas,
48- que astúcia, que heroísmo,
49- brasileira morena,
50- em todo teu corpo
51- que mingua,
52- que cresce,
53- que sobe,
54- que desce,
55- assim, desmanchado
56- num sapateado!...
- 57- Brasileira morena,
58- parece que o chão
59- se move ao teu samba
60- te anseia,
61- te busca,
62- te quer devorar!...
63- Brasileira morena
64- que forte atração
65- exerce em teus membros
66- a terra em que viças!
67- Se, dentro o remoinho
68- das fartas anáguas
69- te vejo girar,
70- morena, suponho
71- que estás submergindo,
72- que o solo te absorve,
73- que vais acabar.
74- Em meio aos terreiros,
75- teu vulto mareja,
76- teu vulto são ondas

77- *de ritmos remotos;*
78- *ondas errantes de nostalgia;*
79- *ondas rebeldes de revolta;*
80- *ondas invasoras de conquista;*
81- *ondas pensativas de montanhas;*
82- *ondas arfantes de rio;*
83- *ondas tímidas de carne;*
84- *ondas preguiçosas;*
85- *ondas precipitadas;*
86- *ondas de tentação.*

87- *Em meio aos terreiros,*
88- *teus membros trigueiros*
89- *têm curvas de gestos indetermináveis;*
90- *curvas que incitam*
91- *a pensar a fundo,*
92- *curvas que são da esfera deste mundo*
93- *e fazem noutro mundo acreditar;*
94- *curvas que de tal modo se procuram,*
95- *curvas cheias de tal palpação,*
96- *que vejo em teus quadris,*
97- *desalinhada,*
98- *a Terra,*
99- *dançando a dança da procriação!*

100- *Ganzás cascavelam...*
101- *Aos uivos das cuícas,*
102- *gorjeiam violões;*
103- *E vozes se alongam*
104- *aos céus, arrazoando...*
105- *E dedos arrancam*
106- *isócronos ruídos*
107- *das peles dos bombos,*
108- *das palmas das mãos.⁷*

Pode-se, aqui, traçar uma mapa do tema recorrente em grande parte na obra das duas artistas: a mulher brasileira embalada

nos ritmos primitivos da terra. Os verbos descrevem ações rítmicas em grau crescente de excitação, como “mexendo”, “batendo”, “dançando”, “sambando”. As nasalizações / / e /ã/ acompanham o corpo do poema-mulher, as quais, metonimicamente, vão desvelando em uma cadência sinuosa algumas partes do corpo feminino. Em sintonia com essa cadência, tem-se a passagem para os “tipos” de mulheres por meio das aliterações /uza/, /ala/, /ata/. Esse movimento, sinuoso como a mulher-serpente-poema, encontra, nas reentrâncias do poema, principalmente na metade da primeira estrofe, um sentido para a transcendência do ato de revelar, por meio de um ritmo, de um frenesi sensual de dança, do gesto cênico-poético, o objeto mulher: /*Mexendo com as ancas,/ batendo com os pés,/ trementes os seios,/*. Em seguida a indicação de uma incorporação, de possessão e embriaguez: /- *virados os olhos* -, a metáfora presente nos versos /*os dentes espiaando/ a todos e a tudo,/ brilhantes,/ brilhantes,/ por dentro dos lábios;/* mostra a constância da expressão de riso e brejeirice, a consciência cinestésica da alegria em movimento. O amor à mulher brasileira no seu hibridismo genético é evocado na sensualidade rítmica da dança popular: /- *crioula ou cafuza,/ cabocla ou mulata,/ mestiça ou morena* - / *não te ama somente/ quem nunca te viu/ dançando,/ sambando,/ nas noites de lua,/ mulher do Brasil!*/.

Esses elementos metonímicos de partes do corpo que se movem como os quadris, os pés, os seios e os olhos são elementos recorrentes na dança de Eros, não só na coreografia “Cascavelando”, mas também em outras danças, cujo gênero a coreógrafa considerava “páginas recreativas”, como a coreografia *Tico-Tico no fubá*. Sobre esta última, Eros Volússia afirma que, por ocasião de sua estréia no Cassino Copacabana, tentou conquistar o público estrangeiro acelerando o ritmo do chorinho de Zequinha de Abreu.⁸ A estratégia deu certo, e ela foi convidada para dançar em uma produção cinematográfica da Metro-Goldwin-Mayer, o filme *Rio Rita*, de 1942. Nessa coreografia, cujo registro foi conservado graças ao filme, Eros trabalha partes do corpo como as mãos, os olhos, os braços e os quadris, com uma movimentação estilizada, pontuando desenhos definidos no espaço, compondo uma seqüência coreográfica que, em termos de desenho espacial, se aproxima de danças orientais mescladas com o samba brasileiro.

A segunda estrofe do poema "Samba" compõe uma cadência, que é repetida ao final do poema. Essa seqüência poética dá ao quadro de dança o ritmo e o tom musical. O próprio título do poema "Samba" é uma indicação de gênero, do ritmo musical e de dança a que se refere. Os escritores simbolistas, escola à qual está vinculada a estética giliana, cultuaram a música como instrumento de mediação do mistério, dando ao poema um caráter essencialmente musical para despertar no observador a memória, a imaginação, a sensação e a consciência, subjetivando e sugerindo imagens.⁹ Paul Verlaine, em sua "Art poétique", cultua esse princípio de mobilidade imprecisa da experiência musical aplicada à poesia em que a imprecisão traz o tom da beleza.¹⁰

Na segunda estrofe do poema "Samba", de Gilka, as aliterações marcam o ritmo de imagens prosopopéicas; objetos inanimados são zoomorfizados no êxtase da cena: /*Ganzás cascavelam;/ aos vivos das cuícas,/ gorjeiam violões.../*; os sons são ordenados em um ritmo circular e repetitivo, favorecendo um clima místico e hipnótico, em que o humano e o não-humano se fundem em um só ritual: /*E vozes se alongam/ aos céus, arrazoando.../ E dedos arrancam/ isócronos ruídos/ das peles dos bombos,/ das palmas das mãos/*.

O samba marca um tipo de música e dança de origem africana. O vocábulo significa, em línguas bantas, "pular, saltar com alegria". Marca uma dança cantada em compasso binário e de acompanhamento sincopado. O clima descrito por Gilka Machado na segunda estrofe está mais próximo do samba de partido alto,¹¹ gênero de samba de alta dignidade, próximo do batuque africano, cultivado por minorias negras no Rio de Janeiro desde o final do século XIX, com ritmo marcado por palmas e instrumentos de percussão, como prato de cozinha raspado com faca, chocalho, violão, cavaquinho, etc.¹²

Nessa segunda estrofe, a função poética aponta para o entendimento do verbo "cascavelar", criação da poeta e que certamente é a inspiração do título da composição coreográfica volusiana "Cascavelando". Aí os eixos paradigmáticos e sintagmáticos são superpostos, e cria-se uma ambigüidade, uma sobreposição de imagens espaciais e temporais. O réptil ofídico cascavel é a grande metáfora do poema, da dança serpenteada, sensual, traíçoeira e ritmada

que, metonimicamente, se vai desvelando em uma trilha de fricativas sibilantes, estruturadas nos grupos de versos, compondo um poema cobra, cuja ponderabilidade está sempre no meio dos grupos específicos, articulados sinuosamente até a cauda de guizos, final do poema, que repete esses mesmos versos. Também a função do Simbolismo mágico da serpente evoca o movimento hipnótico que transcende a matéria. Ramona Morris e Desmond Morris esclarecem essa peculiar expressão corporal da cobra quando afirmam que ela apresenta: "Os seus olhos sempre abertos, a fisionomia sem expressão. O semblante impenetrável, constantemente em alerta e talvez cheio de sabedoria. Seus movimentos rápidos e imprevisíveis, executados sem a ajuda de membros, sugerem que ela está possuída pelo espírito mais que pela matéria".¹³

• 220 •

Assim, Eros Volússia, em sua coreografia "Cascavelando",¹⁴ também desenvolve o sentido poético na medida em que seus movimentos de braços reproduzem o movimento de onda das cobras, marcando com os pés um sapateado em ritmo de samba.¹⁵ Aí o cascavelar é elevado ao nível do sambar, do dançar, do sapatear.

Na terceira estrofe do poema "Samba", a poeta desumaniza os dançarinos. Nesse momento do poema, o movimento culmina no transe que transcende a forma humana, e a poeta descreve coreograficamente a intensidade visual, cinética e olfativa da cena, "eliminando os ingredientes humanos, demasiado humanos, e retendo só a matéria puramente artística"¹⁶ de um espetáculo de dança cujos dançarinos são personificados pela fauna e pela flora: /*Em meio aos terreiros,/ que fauna,/ que flora! — Papoulas e garças,/ jaguares e lírios,/ cipós e serpentes,/ orquídeas e rolas,/ jasmims, puraquês.../; as ações coreográficas que se sucedem são de cobras: /Coleios que enleiam,/ que são sucuris.../ Olhares que assaltam/ em botes ferozes.../; mesmo as expressões faciais, as roupas e os cheiros não são humanos: /sorrisos que se alam / com brancas plumagens.../ Roupagens que afloram/ em vívidas cores,/ cheirando a baunilha,/ púrprioca, alecrim.../.*

Na quinta e na sexta estrofes, o auge, o centro gravitacional de toda a coreografia do poema, aqui se desdobra em anáforas e gradações que marcam o ritmo de uma verdadeira cópula entre a Terra e a dançarina. Na quarta estrofe, as anáforas do pronome exclamativo "que" introduzem as ações de sedução, poder e

conquista: /Em meio aos terreiros,/ que sustos, que fugas,/ que astúcia, que heroísmo,/ brasileira morena,/. A demonstração, a indicação de níveis, a gradação rítmica dos movimentos de sedução parecem culminar com o sapateado, que, no próximo agrupamento de versos, irá despertar a cumplicidade da terra. Aqui, a serpente mulher, poema que dança, tem no seu ponto central a descrição do movimento expressivo; paradoxalmente, esse movimento ocorre em um momento de gravidade, de peso, como pode ser observado nos versos: /em todo teu corpo/ que minguá/ que cresce,/ que sobe,/ que desce,/ assim, desmanchado/ num sapateado!...// Brasileira morena,/ parece que o chão/ se move ao teu samba/. Esses versos buscam uma transcendência, uma ponderabilidade rítmica que está presente na pontuação final; nesse momento do poema, a intensificação da atração entre a terra e a dançarina é feita pela gradação de palavras: /te anseia, te busca, te quer devorar!.../. A idéia da relação atávica com a terra vai sendo intensificada no sentido de fusão, de uma união sensual: /Brasílea morena/ que forte atração/ exerce em teus membros/ a terra em que viças! / Se, dentre o remoinho/ das fartas anáguas/ te vejo girar,/ morena, suponho/ que estás submergindo,/ que o solo te absorve,/ que vais acabar./. Esse momento do poema evoca a realização de um passo famoso do samba, o "parafuso",¹⁷ muito utilizado por Eros Volússia em suas danças.

• 221 •

Fazendo-se um quadro mais apurado das combinações de esforços de movimento utilizadas por Eros em sua coreografia "Cascavelando", pode-se perceber as inter-relações estruturais entre as linguagens da poesia e da dança. Nesse quadro, pode-se observar a composição híbrida no movimento da bailarina, que apresenta distintas qualidades nas partes superior e inferior do tronco, conforme demonstrado a seguir:

<p>Parte superior do tronco: cabeça, braços, mãos, ombros e peito.</p>	<p>Tendência de movimento combinando os fatores espaço e fluência. Essa combinação deriva da atitude interna que comanda o comportamento visionário, remoto, impondo uma qualidade de</p>
--	---

	<p>movimento, de esforços incompletos, que articula sentimento e pensamento. Está associada com idéias pouco práticas, remotas, não materialistas. Pode estar ligada mais ao pensamento abstrato do que ao concreto. Envolve a atenção com as coisas externas (espaço) e o relacionamento com as coisas e as pessoas (fluência).¹⁸ Ação básica predominante: flutuar (espaço – flexível; peso – leve; tempo – lento).¹⁹</p>
<p>Parte inferior do tronco: pés, pernas, quadril, cintura.</p>	<p>Tendência de movimento combinando os fatores peso e tempo. Essa combinação deriva da atitude interna que comanda o comportamento rítmico, telúrico, ligado à terra. Está associada a experiências rítmicas; combina sensação (peso) e intuição (tempo). É uma das qualidades dominantes das danças negras; expressa o mais materialista e o menos onírico, nem por isso menos sensível.²⁰ Ação básica predominante: combinação de pontuar²¹ (espaço – direto; peso – leve; tempo – rápido) com sacudir²² (espaço – flexível; peso – leve; tempo – rápido).</p>

Assim, tem-se a correspondente sobreposição de linguagens quando se observa a seqüência de anáforas presentes na sexta estrofe do poema “Samba”, compondo a combinação espaço/fluência, acima descrita na movimentação da parte superior do tronco da bailarina. Nesses versos, percebe-se que o ritmo criado pelas repetições faz do movimento ondulado (espaço/flexível) o correspondente movimento expressivo evocado pela cobra, que

é revivido nos braços de Eros, conduzindo o pensamento abstrato nas imagens das várias “ondas” evocadas pelos versos.

Já na sétima estança, pode-se ver a correspondente combinação peso/tempo comandando o esforço de movimento circular planetário, personificando a Terra-bailarina, que tem nos quadris o andamento rítmico, telúrico, desalinhado e sensual, buscando, na dança circular da procriação, a transcendência e o desdobramento do material no espiritual. E o refrão/cauda do poema cascavela ritmando, como o quadril de Eros, definindo os passos que ferem o chão em ritmo de samba.

Para finalizar, pode-se propor por meio da comparação aqui exposta entre o poema “Samba”, de Gilka Machado, e a evocação gestual desse poema por intermédio da criação “Cascavelando”, de Eros Volússia, uma leitura que permite transitar da lingüística à composição gestual. Essa leitura parte de alguns princípios tanto da semiótica, Jakobson, quanto do estudo do gesto, Delsarte e Laban, para buscar uma síntese teórica, entendida aqui como dansitersemiotização, que dê conta dos universos poesia/dança, entrevistados nas obras de Gilka Machado e Eros Volússia. Portanto, ao estudar o poema “Samba” em sintonia com a coreografia “Cascavelando”, foi possível destacar o diálogo entre essas artes, e talvez a principal descoberta, ou seja, o centro de tensão, na poesia e na dança, esteja configurado em uma espécie de epiclese. Esta se constitui nas anáforas do poema gilciano e nos movimentos de braços volusiano. Atentando para as devidas diferenças, pode-se afirmar que existe então um momento nuclear de comunhão e fusão da função poética no poema e na coreografia nas quais a evocação do transe hipnótico da dança se deu na linguagem rítmica do poema, como foi observado na análise aqui proposta.

Com base nas correlações realizadas, sobre o poema “Samba” de Gilka Machado e a coreografia “Cascavelando” de Eros Volússia, propõe-se aqui um quadro comparativo desses estudos relacionando a análise da poesia à avaliação do movimento expressivo da bailarina.

POEMADANÇANDO: "CASCAVELANDO", DE EROS VOLÚSIA, E
"SAMBA", DE GILKA MACHADO

• 224 •

<p style="text-align: center;">1</p> <p>1- <i>Mexendo com as ancas,</i> 2- <i>batendo com os pés,</i> 3- <i>trementes os seios,</i> 4- <i>virados os olhos,</i> 5- <i>os dentes espindo</i> 6- <i>a todos e a tudo,</i> 7- <i>brilhantes,</i> 8- <i>brilhantes,</i> 9- <i>por dentro dos lábios;</i> 10- <i>crioula ou cafuza,</i> 11- <i>cabocla ou mulata,</i> 12- <i>mestiça ou morena —</i> 13- <i>não te ama somente</i> 14- <i>quem nunca te viu</i> 15- <i>dançando,</i> 16- <i>sambando,</i> 17- <i>nas noites de lua,</i> 18- <i>mulher do Brasil!</i></p>	<p>"Mexendo", "batendo", "dançando", "sambando" são verbos de ações rítmicas de crescente excitação.</p> <p>Nasalizações /ê/, /ã/ e aliterações /uza/, /ala/, /ata/ vão marcando pelo ritmo a desvelação metonímica da mulher-serpente-poema.</p> <p>Alegria/transê/possessão/embriaguez/incorporação.</p> <p>Hibridismo.</p> <p>Elogio à mulher brasileira.</p>	<p>Na dança de Eros, são marcantes os movimentos metonímicos.</p> <p>Gestos/letras guiam os movimentos de mãos, quadril, olhos, braços (ver <i>Rio Rita</i>). Nessa primeira estrofe, o acento é no movimento das ancas e dos pés marcando o ritmo percussivo do samba.</p>
<p style="text-align: center;">2</p> <p>19- <i>Ganzás cascavelam,</i> 20- <i>aos vivos das cuícas,</i> 21- <i>gorjeiam violões...</i> 22- <i>E vozes se alongam</i> 23- <i>aos céus, arrazoando...</i> 24- <i>E dedos arrancam</i> 25- <i>Isócronos ruídos,</i> 26- <i>das peles dos bombos,</i> 27- <i>das palmas das mãos.</i></p>	<p>Marca a musicalidade.</p> <p>Em "cascavelam", a função poética é: casca-velar = sambar, cobras que sambam.</p> <p>Prosopopéia.</p> <p>Zoomorfização.</p> <p>Samba de partido alto, ritmo binário.</p> <p>Música como instrumento de mediação do mistério do samba (resquícios simbolistas, a cobra como encarnação do espírito).</p>	<p>"Cascavelando", inspiração do título da coreografia de Eros Volússia.</p> <p>Clima místico e hipnótico no movimento da cobra cascavel.</p> <p>Poema/dança sensual e ritmado com sua trilha de fricativas sibilantes.</p> <p>Estrofe que se repete no final como cauda de guizos percussivos.</p> <p>Função poética assimilada na dança de Eros, sobreposição dos eixos paradigmáticos e sintagmáticos, o sentido híbrido está na lógica do movimento que nos braços desenvolve as ondas evocadas (principalmente da cobra) e da cintura para baixo marca o sapateado em ritmo de samba.</p>

3

28- *Em meio aos terreiros,*
29- *que fauna,*
30- *que flora!*
31- *Papoulas e garças,*
32- *jaguares e lírios,*
33- *cipós e serpentes,*
34- *orquídeas e rolas,*
35- *jasmins, puraquês...*

4

36- *Coleios que enleiam,*
37- *que são sucuris...*
38- *Olhares que assaltam*
39- *em botes ferozes...*
40- *sorrisos que se alam*
41- *com brancas plumagens...*
42- *Roupagens que afloram,*
43- *em vividas cores,*
44- *cheirando a baunilha,*
45- *príprioca, alecrim...*

5

46- *Em meio aos terreiros,*
47- *Que sustos, que fugas,*
48- *que astúcia, que*
heroísmo,
49- *brasílea morena,*
50- *em todo teu corpo*
51- *que míngua,*
52- *que cresce,*
53- *que sobe,*
54- *que desce,*
55- *assim, desmanchado*
56- *num sapateado!...*

6

57- *Brasílea morena,*
58- *Parece que o chão*
59- *se move ao teu samba*
60- *te anseia,*
61- *te busca,*
62- *te quer devorar...!*
63- *Brasílea morena*

Intensidade visual/cinética e olfativa.

Sincretização do movimento da cobra, desumanização.

Desvelamento total da mulher-serpente-poema pelo movimento rítmico ondulante imposto pelas anáforas e pelas gradações.

A mulher-serpente-poema aproxima-se da terra e com ela se mistura.

Verticalidade do poema/centro gravitacional, peso/êxtase.

Composição híbrida do movimento.

Parte superior do tronco: cabeça, braços, mãos, ombros e peito:

Tendência de movimento combinando os fatores espaço e fluência. Essa combinação deriva da atitude interna que comanda o comportamento visionário, remoto, impondo uma qualidade de movimento, de esforços incompletos, que articula sentimento e pensamento. Está associada a idéias pouco práticas, remotas, não materialistas. Pode estar ligada mais ao pensamento abstrato do que ao concreto. Envolve a atenção com as coisas externas (espaço) e o relacionamento com as coisas e as pessoas (fluência). Ação básica predominante: flutuar (espaço - flexível, peso - leve; tempo - lento).

<p>64- <i>Que forte atração</i> 65- <i>exerce em teus membros</i> 66- <i>a terra em que viças!</i> 67- <i>Se, dentre o remoinho</i> 68- <i>Das fartas anáguas</i> 69- <i>te vejo girar,</i> 70- <i>morena, supponho</i> 71- <i>que estás submergindo,</i> 72- <i>que o solo te absorve,</i> 73- <i>que vais acabar.</i> 74- <i>Em meio aos terreiros,</i> 75- <i>teu vulto mareja,</i> 76- <i>teu vulto são ondas</i> 77- <i>de ritmos remotos:</i> 78- <i>ondas errantes de</i> <i>nostalgia;</i> 79- <i>ondas rebeldes de revolta;</i> 80- <i>ondas invasoras de</i> <i>conquista;</i> 81- <i>ondas pensativas de</i> <i>montanhas;</i> 82- <i>ondas arfantes de rio;</i> 83- <i>ondas túmidas de carne;</i> 84- <i>ondas preguiçosas;</i> 85- <i>ondas precipitadas;</i> 86- <i>ondas de tentação.</i></p>	<p>Parte inferior do tronco: pés, pernas, quadril, cintura: Tendência de movimento combinando os fatores peso e tempo. Essa combinação deriva da atitude interna que comanda o comportamento rítmico, telúrico, ligado à terra. Está associada com experiências rítmicas, combina sensação (peso) e intuição (tempo). É uma das qualidades dominantes das danças negras; expressa o mais materialista e o menos onírico, nem por isso menos sensível. Ação básica predominante: combinação de pontuar (espaço – direto; peso – leve; tempo – rápido) com sacudir (espaço – flexível; peso – leve; tempo – rápido).</p>
<p>7</p> <p>87- <i>Em meio aos terreiros,</i> 88- <i>Teus membros trigueiros</i> 89- <i>têm curvas de gestos</i> <i>indetermináveis:</i> 90- <i>curvas que incitam</i> 91- <i>a pensar a fundo,</i> 92- <i>curvas que são da esfera</i> <i>deste mundo</i> 93- <i>e fazem noutro mundo</i> <i>acreditar;</i> 94- <i>curvas que de tal modo se</i> <i>procuram,</i> 95- <i>curvas cheias de tal pal-</i> <i>pitação,</i> 96- <i>que vejo em teus quadris,</i> 97- <i>desalinhada,</i> 98- <i>a Terra,</i> 99- <i>dançando a dança da</i> <i>procriação!</i></p>	<p>Transcendência da sensualidade física feminina pelo movimento circular desalinhado e planetário da criação, poema/ terra/bailarina, rítmico, telúrico. Duplo movimento, de ascensão e descenso, do material para o planetário/espiritual culminando com o retorno ao terreno, da dança da criação à da procriação.</p>

- 100- *Ganzás cascavelam...*
101- *Aos uivos das cuícas,*
102- *gorjeiam violões;*
103- *E vozes se alongam*
104- *aos céus, arrazoando...*
105- *E dedos arrancam*
106- *isócronos ruídos*
107- *das peles dos bombos,*
108- *das palmas das mãos.*

Refrão/cauda do poema que cascave-la ritmando como o quadril de Eros definindo os passos que ferem o chão em ritmo de samba.

NOTAS DO CAPÍTULO 6

1 CAMPOS, Haroldo de, 1992, p. 35.

2 MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 193.

3 A estrutura lógica da frase, o sentido, é anterior à pontuação.

• 228 •

Segundo José Hildebrando Dacanal, "ela apenas indica, em relação a uma base sintática polivalente, qual a escolha do autor e, conseqüentemente, qual a informação que ele pretende transmitir" (DACANAL, José Hildebrando. *A pontuação*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987, p. 36). Na dança ocorre o mesmo, os acentos do movimento, as pausas, as ênfases, a fluência das formas são conseqüência da necessidade e da escolha da configuração expressiva de movimentação a ser realizada pelo dançarino.

4 A versão aqui trabalhada é da edição de *Poesias completas*, mas o poema "Samba" de Gilka Machado aparece pela primeira vez no livro *Sublimação*, 1938.

5 Programa do espetáculo *Bailados brasileiros* de Eros Volúcia, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 3 de julho de 1937.

6 VOLÚCIA, 1939, p. 24-37.

7 MACHADO, 1999, p. 393.

8 A esse respeito, Eros comenta em seu livro a própria proeza (VOLÚCIA, 1983, p. 45); e o artigo de jornal confirma: "Ainda não se escreveu devidamente a história da

vida de Zequinha de Abreu, o nosso compositor popular, que criou o *Tico-Tico no fubá*. Depois de grande sucesso alcançado pelo seu chorinho, apareceram os pretensos criadores. A verdade porém é que foi a bailarina Eros Volúcia quem primeiro lançou o célebre chorinho, dando-lhe até outro realce, como, por exemplo, acelerando-lhe certos ritmos e fazendo pausas marcantes. Foi mais ou menos em 1939. Ninguém falava no chorinho. Eros Volúcia preparava com o maestro Boutman novos números no Copacabana quando teve a idéia de dançá-lo. Achando-o porém lento, introduziu-lhe um ritmo mais acelerado e umas pausas nas quais o pandeiro tinha como que sua grande oportunidade.

O (*Zequinha de Abreu e suas grandes composições*. *Vanguarda*, Rio de Janeiro, p. 7, 2 dez. 1946).

9 GOMES, 1994, p. 50.

10 *A Música antes de tudo, / E para isso prefere o Ímpar / Mais vago e mais solúvel no ar, / Sem nada nele que pese ou que pouse. // É preciso também que não vás / Escolher tuas palavras sem uma certa imprecisão: / Não há nada mais claro do que a canção cinzenta / Onde o Indeciso ao Preciso se une. // São belos olhos por trás dos véus, / É o grande dia trêmulo de meio-dia, / É, num céu de outono tépido, / O azul confuso das claras estrelas!* (ibid., p. 62-63).

11 Carlos Galileia Nin faz a pergunta: *Que é exatamente o samba?* E vai elencando várias definições:

a de Lúcio Rangel, em *Sambistas e chorões* — “dança cantada de origem africana, em ritmo binário, com acompanhamento sincopado obrigatório”; a de Tinhorão: “O ritmo do samba vem a ser a paganização das batidas dos pés e mãos dos batuques e dos pontos do candomblé. [...] A vida era dura mas, por fortuna, tinha a música. O samba de roda, o partido alto, o samba perfeito como é conhecido, aquele em que predomina o estribilho, e que permite improvisar versos”; e a de Cartola: “[...] se reuniam umas vinte pessoas, homens e mulheres, e a gente começava a cantar. Apenas uma frase ou duas como estribilho e os versos improvisados. Os únicos instrumentos eram o pandeiro, a guitarra, o prato e a faca que raspa no prato. Mas o samba e a polícia não se davam bem” (NIN, 1990, p. 30). O ritmo binário sempre esteve ligado de certa forma à ilegalidade, provavelmente por estar vinculado ao ritmo do batuque na sua forma violenta e invocar o ritmo hipnótico do transe, realizado em cultos não cristãos. Para Adolfo Salazar: “O três é o primeiro agrupamento mágico. O Velho Testamento sente predileção pelo sete, e o nove é a tripla repetição do número três. *Tertio ominia*, tudo é ternário, dizia-se na Idade Média, e a igreja tem reconhecido a divisão ternária como perfeita, denominando imperfeita a divisão dupla” (SALAZAR, 1940, p. 29).

12 FERREIRA, 1999, p. 1806.

Cecília Meireles também define o batuque e o samba. Para a poeta são dois gêneros que se misturam; ambos representam, certamente, restos de ritual primitivo, sendo o batuque originário de um ritual de preparação masculina para atitudes guerreiras, composto de movimentos

cadenciados sustentados “por música, com cânticos e instrumentos, acompanhados de bater de palmas, terminando num golpe de agilidade que deita por terra o companheiro escolhido para o substituir” (MEIRELES, 1983, p. 50). Numa espécie de encenação suavizada do que seria o batuque, estaria o “brinquedo” em que “também está de certo modo compreendido o samba — que é, naturalmente, sobrevivência ritual de casamento, dado o ar contidamente erótico que conserva. Como o batuque é uma dança ímpar, executada no meio de uma roda, que igualmente canta, bate palmas e toca tambores, pandeiros, cuicas, caixinhas e chocalhos” (ibid., p. 54).

13 MORRIS, 1965, p. 26.

14 Ernani Fornari, em *Dança brasileira (Diário de Pernambuco, 11 jul. 1937)*, compõe um poema para Eros Volúcia, descrevendo na sua dança esta irresistível comparação com a cobra:

— *Aqueles coleios, quem foi que lhe deu?*

(é a voz de Tupã a romper com fragor, só Ele sabe de onde).

— *Foi a cobra que deu!*

(toda a mata responde)

— *E aquela humildade quem foi que lhe deu?*

— *Foi o negro que deu!*

— *E aquela bravura quem foi que lhe deu?*

— *Foi o bugre que deu!*

— *Tanta manha quem foi que em seu corpo botou?*

— *Ai, o branco botou!*

Volúcia nasceu! A cadência nasceu!

O Ritmo nasceu.

15 Lessing afirmava que “quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode significar duas coisas. Ou um deles faz da obra do outro o objeto efetivo da sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro

o modo e a maneira de imitá-lo" (LESSING, 1998, p. 137).

Levando-se em conta a análise de

Lessing, a avaliação comparativa aqui proposta entre poesia e dança

nas obras abordadas deflagra o mesmo objeto sendo abordado em ambas as expressões: a sensualidade do movimento da cobra na dança feminina.

16 ORTEGA Y GASSET, 2001, p. 75.

17 Cecília Meireles descreve o movimento do parafuso no samba, o qual desenvolve o movimento no corpo, "como acompanhando uma hélice interior, vai-se reduzindo, pouco a pouco, em altura, até deixar o dançarino quase sentado no chão; em seguida, desenrola-se até a altura comum, sem nunca perder nem interromper o ritmo da música"

(MEIRELES, 1983, p. 58).

18 SILVA, Soraiá. *Profetas em movimento*.

São Paulo: Edusp, 2001, p. 116.

19 Ibid., p. 114.

20 Ibid., p. 116.

21 Ibid., p. 109.

22 Ibid., p. 110.

[...] Há os que concebem na alma, mais do que no corpo, o que convém à alma conceber e gerar; e que é que lhes convém senão o pensamento e o mais da virtude? Entre estes estão todos os poetas criadores e todos aqueles artesãos que se dizem inventivos.¹

A dança das palavras aqui analisada sob o ponto de vista do diálogo artístico das mulheres Gilka Machado e Eros Volúcia, respectivamente mãe e filha, poeta e dançarina, representantes de artes imbricadas nas analogias propostas de um poemadancando, participou da tentativa de desvelar mais uma etapa, entre outras realizadas, em direção ao resgate da cultura brasileira. Descortinando os processos de criação, desenvolvendo novas abordagens analíticas para as obras aqui discutidas, averigua-se com maior rigor a metodologia da dansintersemiotização que envolve a criação de uma linguagem híbrida entre poesia e dança. O estudo realizado pode facilitar o desenvolvimento de novas abordagens interdisciplinares de obras já conhecidas ou despertar novas possibilidades de criação para os interessados nas questões da tradução criativa de poesias, da integração da matéria na síntese da palavra e do movimento para a transcendência vertiginosa do moto-contínuo poema/dança, dança/poema.

E este é o desafio: compreender a necessidade de diálogo e a comunicação entre estruturas independentes, mas não isoladas. Assim a dança dos gestos de Eros, mesclada com a dança das palavras de Gilka, forma uma imbricada e complexa rede de complementação artística, tendo como *feedback* principal a poesia, essa fonte mágica e inesgotável de motivos.

Mas a obra estilizada de Eros e de Gilka, para além de um produto de época, de moda,² constituiu a busca de uma linguagem erudita brasileira, de uma identidade da poética/gestual nacional inserida num contexto universal. As artistas aqui estudadas desenvolveram caminhos metodológicos, teóricos e práticos que muito auxiliariam aqueles empenhados no desbravamento da cultura brasileira, verdadeira reserva de motivos e qualidades poéticas de rara beleza. O elo entre Eros Volúcia e Gilka Machado, manifesto no texto do dançarino como princípio de ação e de energia sexual, muito pode contribuir para oxigenar as criações de caráter universal de novas propostas poéticas tanto na dança como na poesia.

· 232 ·

O movimento de propulsão interior que se manifesta de forma expressionista, simbolista, surrealista e modernista, na obra de Eros Volúcia e de Gilka Machado, transpõe os limites poéticos seja da literatura, seja da dança para criar um novo espaço cênico literário híbrido, tendo sido esse o principal objeto de investigação. Existem gestos e palavras os quais, oriundos do ímpeto poético, se impregnam de significados expressivos e no seu desdobramento em dança ou em poesia desprendem-se do repertório popular, mesmo que sua inspiração venha desse repertório. As artistas, envolvidas nesse processo, fizeram o uso criativo de estruturas estéticas da literatura e da dança relacionando-as e inaugurando novos paradigmas poéticos. Desse modo, encadeamento, justaposição de ritmos, simetrias, assimetrias, rimas, esforços sensoriais de imagens plásticas, sonoras e cinéticas, expressões atávicas, metáforas do sensual e aliteraões fizeram parte, entre outros recursos estéticos, da criação de novas epifanias da linguagem expressiva revelada na poesia dançada volusiana e na dança poética giliana, as quais constituem juntas a voz feminina de um Eros em movimento.

O acordo artístico estabelecido entre Gilka Machado e Eros Volúcia, por aquela iniciado por meio de aliteraões e rimas poéticas, constituiu e estruturou poeticamente um grito de liberdade erótico-feminino, plasmado e concretizado por Eros em sua dança brasileira híbrida, inserida nos cânones poéticos universais e atemporais. Embora envolvidas em um pacto de busca da beleza e da síntese estética plasmadas na dança/poesia, ambas as artistas criaram obras importantes e independentes, representando cada

uma um marco de idéias pioneiras em seus respectivos meios expressivos. O principal elo comum era a liberdade poética contra os interditos da expressão total do corpo feminino contra os modelos de comportamento e de comunicação que a sociedade impunha à mulher da época.

Eros Volússia sentiu muito a morte da mãe, as dificuldades da realidade superaram o sonho em construção de uma nova dança brasileira. Da união dos gênios independentes, que era unidade na expressão poética, ficou apenas o símbolo parcial:

Rogo a Deus que me dê forças e ânimo para continuar vivendo sem ter mamãe ao meu lado. Essa foi a primeira vez que nos separamos. [...] Mas agora, mãezinha, que você se foi, eu fiquei só com minha dor, não consigo resistir, a saudade me corrói e eu vou morrendo aos poucos, sofrendo...sofrendo...sofrendo...³

· 233 ·

Desse modo, os passos da sinfonia dos movimentos híbridos de uma dançapoema, os esforços intelectuais da bailarina Eros, no sentido de fundar um processo de pesquisa e de validar seu método de atuação artística, são um legado para ser resgatado na atualidade. A arte erudita de Gilka e Eros aproveitou elementos da arte popular, elevando-a no sentido de ampliação do caráter nacional, feito artístico refinado, merecedor dos aplausos de críticos da época, como foi comprovado no decorrer do texto aqui exposto. Mas esse reconhecimento ainda está por ser realizado em sua totalidade.⁴ Tal como a sacerdotisa Diotima, que em *O banquete* de Platão esclarece a necessidade do exercício constante de renovação do conhecimento, cujo "esquecimento é escape de ciência",⁵ pretendeu-se com este trabalho "introduzir uma nova lembrança no lugar da que está saindo",⁶ promovendo, desse modo, uma renovada visão das obras de Eros Volússia e de Gilka Machado.

Dante Moreira Leite observa o fato de que "o passado atua no presente e pode ser uma força determinante da ação, mas isso só ocorre quando forças do passado continuam no presente".⁷ Portanto, buscou-se retomar, nas obras abordadas, os elementos

poéticos nelas desenvolvidos, ou melhor, a musicalidade, o olhar feminino, o gesto cinestésico vindo da natureza, o espírito votivo da palavra-carne, o transe hipnótico, o eu nacionalista no poemadança gilciano e volusiano para resgatar uma tradição cênica da palavra, a qual produziu o olhar teórico-prático aqui realizado. Espera-se, com este estudo, além da contribuição para o resgate de um período relevante da produção artística nacional, fomentar novas leituras a partir dos elementos aqui revividos.

NOTAS DO CAPÍTULO 7

- 1 PLATÃO, 1997, p. 169.
- 2 Algumas crianças foram batizadas com o nome da dançarina brasileira, assim como também encontramos várias Isadoras, em homenagem à dançarina americana.
- 3 VOLÚSIA, 1983, p. 180-181.
- 4 A bailarina Izabel Costa, uma das fundadoras do Grupo Corpo, comenta, em uma entrevista, que se o Brasil da década de 1940 "tivesse de ser representado por uma forma humana, esta deveria ser a de Eros Volúsia. Izabel Costa, uma das raras personalidades da dança que reconhece a grande importância da filha de Gilka Machado para o desenvolvimento dessa arte em território nacional, comenta que é um absurdo ser completamente desconhecida no Brasil, e afirma que a artista "está entre as mais destacadas bailarinas que o mundo conheceu (Uma Bailarina Brasileira. *Caros Amigos*, ano VII, n. 75, p. 27, jun. 2003,).
- 5 A sacerdotisa Diotima, nessa obra de Platão evocada pela fala de Sócrates, defende o amor como um parto em beleza, tanto no corpo (pela procriação mediada pelo corpo feminino) quanto na alma (a obra realizada por poetas, criadores, artesãos criativos), compondo uma ascensão em direção ao belo na disciplina do amor (PLATÃO, 1997, p. 167).

6 Ibid., p. 167.

7 LEITE, 1969, p. 329.

ANEXO

ENTREVISTA REALIZADA COM EROS VOLÚSIA (11/10/2000) (Ver fotos desse encontro na página 244)

+ (Perguntas de Soraia Maria Silva)

* (Respostas de Eros Volúsia)

+ Eu quero que a senhora me ensine a dançar a sua dança.

*** Ah, minha filha, isso já passou, eu não tenho mais paciência.**

+ Mas o espírito da senhora ainda dança.

· 236 ·

*** As minhas pernas ainda estão boas!**

+ Podem-se filmar as suas pernas?

*** O filme é para quê?**

+ Não é nada pornográfico; não se preocupe.

*** Eu dava pulos magníficos. Em matéria de elevação, nenhuma bailarina tinha a minha elevação.**

+ O que a senhora sentia quando dançava?

*** Eu sentia que a minha alma estava entre o céu e a terra!**

"Dançar é viver a vida em sua plenitude e graça, que é a saúde do corpo e da alma, espiritualizar a forma dando formas eternas ao movimento."

+ Quais conselhos a senhora daria para quem vai dançar profissionalmente?

*** Acho que na vida não adianta a gente aconselhar, ninguém segue conselhos. Acho que a carreira é espinhosa, mas é uma carreira bonita e tudo na vida tem seu preço.**

Tudo deve ser feito com espontaneidade, com maturidade e com amor, principalmente com amor, porque, se não é feito com amor, não vale nada, passa, vai embora. A gente tem que lutar, tem que procurar vencer. Porque lutar é o caminho da vitória; ninguém luta pensando em perder. Eu venci, felizmente eu venci sobre todos os aspectos; lutei, briguei até, mas venci.

+ A senhora é uma mulher brigona?

* Se fosse preciso brigar, eu brigava, mas não corpo a corpo, só em palavras; eu sou de paz.

+ Mas eu falo da luta no sentido de fundar a dança como arte.

* Exato.

· 237 ·

+ A senhora se lembra das coreografias que dançou?

* Sim lembro.

O *Tico-Tico no fubá* foi filmado pela Metro.

+ A senhora poderia dançá-lo agora?

* Acho que a gente deve fazer as coisas no momento oportuno. Eu não poderia dançar agora.

+ Qual coreografia a senhora gostou mais de dançar?

* Não sei, todas elas foram muito importantes para mim. Quando eu dançava, gostava de todas elas.

+ Os figurinos de suas danças eram muito bonitos, a senhora que os criava?

* Sim, era eu quem os criava. Uma vez recebi de presente do candomblé um traje autêntico com colar e tudo, cada fio do colar significava uma coisa.

+ Então a senhora era batizada pelo "santo", por isso é que o seu corpo estava aberto para fazer sucesso?

*** É, o corpo estava aberto para a dança e fechado para as coisas ruins.**

+ Por que a senhora sempre buscou a temática das danças brasileiras como a macumba, sertaneja, cabocla, etc.?

*** Porque foi uma coisa que eu criei. Eu criei um estilo, o bailado brasileiro. Como por exemplo: O batuque do Nepomuceño, que está no filme *Romance proibido* produzido pela Cinédia.**

+ E das alunas da senhora? Quem continuou a sua obra?

*** Não tive nenhuma não. Elas foram casando, tendo filhos e foram abandonando a dança.**

· 238 · + A senhora se preocupou em deixar discípulos e manter uma escola?

*** Eu deixei muitos discípulos, mas manter a escola não dava. Como é que eu poderia mantê-la, eu me aposentei.**

+ O trabalho da senhora é muito singular na sua criação, nenhum discípulo seguiu o seu estilo?

*** Não, elas casavam e os maridos proibiam, de modo que era preciso muito amor e tendência para a dança, para nela prosseguir.**

+ Como foi a sua experiência com as câmeras? Com as filmagens em que participou?

*** Eu filmei nos estúdios da Metro com uma participação no filme *Rio Rita* (dançando *Tico-Tico no fubá*).**

+ A senhora conheceu a Carmem Miranda?

*** Conheci, ela aliás dizia para mim: "Eros, eu vou imitar as suas mãos", e eu dizia "Carmem, você pode imitar, a gente só imita o que é bom"; aliás, ela era uma graça, muito graciosa, ela... As minhas mãos foram sempre muito elogiadas, filmadas e fotografadas. O artista Smailowich eternizou as minhas mãos em uma pintura a *Madona marajoara*.**

+ E a Gilka Machado? E a sua relação com a poesia?

*** Ah! A minha mãe foi uma mãe admirável, a melhor mãe do mundo, eu acredito. Foi uma poeta extraordinária. E me incentivou muito. Ela me faz muita falta, ela era tudo para mim. Aos 14 anos, ela já fazia versos, ganhava prêmio de poesia. (Mas o que você está fazendo aí..., me filmando em primeiro plano? Ah, mas eu estou muito feia para primeiro plano.)**

+ E de outras bailarinas como Isadora Duncan e Martha Graham, o que a senhora acha?

*** Ah, elas são muito importantes, são as sacerdotisas da dança.**

+ E no Brasil quais bailarinas a senhora elogiaria?

· 239 ·

*** Acho que nenhuma e todas, porque eu não conheço as bailarinas no Brasil. Quem me inspirou sempre foi Isadora Duncan, sendo que eu só discordava de Isadora em um ponto: ela não gostava da dança clássica porque achava que deformava o corpo. Eu já acho que não, tenho todo o curso de bailado clássico. Acho que essa técnica é uma fôrma, a gente entra nos exercícios de dança, exercícios de mãos, de braços, de ombros, de cabeça, como se fosse uma fôrma e vai até os pés; chama-se "plástica" (Nesse momento da entrevista Eros demonstra com as partes do seu corpo os movimentos do balé que ela considera como fôrma).**

+ O trabalho da senhora é único; na sua concepção artística, vai muito além da técnica, assim como a arte de Isadora Duncan. Como esta a influenciou?

*** Quando a Isadora veio ao Brasil, eu não era nascida; infelizmente não a vi. Eu entrei em contato com a sua obra através do seu livro *Minha vida*. Ela teve uma vida admirável, e também uma morte. Teve na morte a beleza que teve em vida. Eu falei muito de Isadora no meu livro. Meu pai Rodolfo Machado também era um grande poeta. Ele tem um poema chamado *Plenilúnio* que é uma maravilha.**

+ A senhora se lembra de alguma poesia de sua mãe?

* **Sim**, *Beijando beijo*:

(este momento Eros recita *Embora de teus lábios afastada*, um poema da Gilka, do livro *Meu glorioso pecado*, com grande graça de interpretação.)

**"Embora de teus lábios afastada
(que importa? – tua boca está vazia),
beijo esses beijos com que fui beijada,
beijo teus beijos, numa nova orgia.**

**Inda conservo a carne deliciada
pela tua carícia que mordida,
que me enflorava a pele, pois, em cada
beijo dos teus, uma saudade abria.**

• 240 •

**Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:
guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,
numa volúpia imorredoura e louca.**

**Em teus momentos de lubricidade,
beijarás outros lábios com saudade
dos beijos que roubei de tua boca."**

+ A senhora tinha uma metodologia específica na elaboração das danças brasileiras que criava?

* **Não era necessário, pois as próprias danças brasileiras que eu estudava já tinham as bases de movimentos próprios que eu transpunha para o palco.**

Por exemplo, em "Cascavelando" eu tinha nos braços o movimento da cobra e nos pés o sapateado estilizado em ritmo de samba. (Neste momento Eros dança, relembra os movimentos e o ritmo da coreografia; na sua descrição podemos perceber a arrojada metodologia de composição, em que a estilização pelo hibridismo aparece na coreografia criada.)

+ Onde a senhora buscava inspiração para as suas danças? Fazia pesquisa de campo?

* **Fazia, eu assistia aos rituais de candomblé de umbanda, eu dançava junto com eles, com as filhas de terreiro.**

+ Então a senhora aprendia as danças com elas e depois estilizava para as suas apresentações?

*** Sim, estilizava.**

+ Qual a religião da senhora?

*** Católica. Quando eu ia para os terreiros, era só para aprender a dançar, eu não fazia parte do ritual de jeito nenhum, eu sou católica! Mas gostava de ir para aprender, colher motivos.**

+ Mas quem incentivou a senhora a resgatar as raízes das danças populares brasileiras?

*** Não houve incentivo, foi a vida, as coisas que eu via, onde eu estava, nos vários lugares, pesquisando, estudando, estilizando, criando. Fui eu quem trouxe o frevo aqui para o Rio de Janeiro; fui até capa de disco de Luís Alves. Quando eu era garota, eu aprendi a dança dos índios com eles próprios, com uma catequista que era amiga de minha avó.**

• 241 •

+ Onde a senhora ensaiava as suas danças?

*** Eu tinha uma escola do governo onde eu dava aulas de dança e ensaiava.**

+ A senhora tem umas pernas muito bonitas; na sua juventude deve ter sido muito galanteada pelos homens.

*** Não adiantava porque a minha mãe não largava do meu pé; ela dizia: "Filhinha, enquanto você dorme, mamãe fica de olho aberto". Ela tomava conta de mim.**

+ E a sua ida aos Estados Unidos para a filmagem de *Rio Rita*, como foi?

*** Foi uma coisa muito espontânea, como tudo na minha vida; nunca pleiteei nada, nunca pedi nada, tudo foi muito espontâneo na minha vida, foi chegando sem que eu procurasse ou andasse atrás.**

+ A senhora sempre morou no Rio de Janeiro?

* Sempre, eu gosto muito do Rio, é uma cidade maravilhosa Eu morei um pouco em São Paulo. Lá eu me apresentei no Teatro Municipal com o *Irapuru* do Vila Lobos. Eu criei a coreografia e dançava também o *Irapuru*.

+ A senhora também compunha coreografias para grupo?

* Sim, eu fiz muita coreografia para conjunto, para solo.

+ Alguém ajudava a senhora na composição das suas danças? Quem olhava as coreografias e criticava?

* Minha mãe não dançava nem uma valsa, mas ela opinava, pois era uma pessoa que conhecia estética e valia muito, para mim, sua opinião; mas dançar ela não dançava nem uma valsa. Ela não era coreógrafa, mas era a minha inspiradora. Ela dizia assim: "Isso aí que você fez é bom, muito bom", ou, "isso aí não é bom". Ela acompanhava sempre os meus ensaios. Direto. Era minha companheira, minha amiga, minha inspiradora, minha incentivadora e, também, a minha crítica porque quando eu fazia alguma coisa que não prestava ela dizia: "Isso aí não serve, não presta". Era uma crítica severa. Ela opinava sobre tudo.

+ Ela ajudava na criação dos figurinos?

* Ajudava, opinava sempre. Mas as minhas indumentárias eu sempre criei, fazer eu não fazia, mas mostrava como queria, desenhava.

+ A senhora fez algum curso universitário, estudou?

* Eu estudei no Instituto Lafaiete as primeiras letras e sempre tive professores particulares, especiais para mim.

+ Quem deu o seu nome?

* Meus pais eram poetas e me deram um nome bonito, sabe o que é Volússia? É um monte nos Estados Unidos chamado "Volússia", que exporta mel para o mundo todo.

+ A Gilka tinha muito ciúmes da senhora?

* **Não, ela tinha muito carinho e muito cuidado comigo, ela me alertava contra o casamento, as coisas ruins do casamento, o domínio do homem, a possessão...**

+ A senhora nunca sentiu falta de um companheiro?

* **Falta a gente tem, mas é preciso assumir o risco. Eu tenho um filho de criação, que é filho do meu irmão e que eu criei, o Amaury, que eu adoro e é tudo o que eu tenho de melhor.**

+ Quais os livros que a senhora leu e dos quais gostou muito?

* **Os livros dos meus pais é claro. Mas além desses *A tentação de São Frei Gil*, de Antonio Corrêa de Oliveira. Em matéria de literatura, o pai de minha bisavó materna, o Francisco Moniz Barreto, foi um grande poeta repentista, o maior poeta repentista da época em que ele viveu.**

• 243 •

+ O que incentivou a senhora a escrever o livro *Eu e a dança*?

* **A vontade de perpetuar o meu trabalho. *Eu e a dança* é a respeito do meu trabalho com a dança.**

+ Como a senhora se sente revendo todo o seu passado artístico através do álbum?

* **Muito feliz de ver quanta coisa eu realizei, como eu fui querida, aplaudida e consagrada. Eu me sinto muito bem por ter feito alguma coisa, por ter sido alguém.**

+ A senhora acha que é reconhecida pelo que fez a favor da arte da dança no Brasil, divulgando a sua cultura?

• **Claro, sem dúvida!**



Eros Volúcia e Soraia Silva durante a entrevista realizada em 11/10/2000
(fotos de Ricardo Araújo)

REFERÊNCIAS

PUBLICAÇÕES DE EROS VOLÚSIA

- VOLÚSIA, Eros. *Dança brasileira*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1939.
- _____. Eu e a dança. *Revista Continente Editorial*, Rio de Janeiro, 1983.
- _____. Aspects of Brazilian ethnic dance. *Dance Magazine*, New York, Vol. XXIII, n. 6, p. 18-21, jun. 1949.

• 245 •

PUBLICAÇÕES SOBRE EROS VOLÚSIA

- ANDRADE, Mário. Eros Volússia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano IX, n. 142. Primeira quinzena de setembro de 1939. Suplemento em Rotogravuras.
- AULER, Hugo. A vocação maravilhosa da dança expressionista de Eros Volússia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 8 set. 1931.
- AZEVEDO, Clóvis de. Eros Volússia dança a vida. *Radar*, São Paulo, capa, n. 53, 28 abr. 4 maio 1950.
- DANTAS, Mirbel. A coreografia universal. *Revista Vitrine*, Rio de Janeiro, p. 51, nov. 1942.
- FAIG, Carlos H. Cálidos aplausos recibió anoche Eros Volússia. *El Diario de Buenos Aires*, Buenos Aires, Crítica, 3 ago. 1936.
- MELO, Vieira de. Falando sobre "minha vida" de Isadora Duncan. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, 21 set. 1944.
- _____. Dança nova e dança brasileira. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, p. 15, 5 out. 1944.
- _____. Mensagem de carne radiosa. *Vamos Ler*, Rio de Janeiro, p. 14, 21 set. 1944.

MIGUÊIS, Armando. Eros Volúcia. *Carioca*, Rio de Janeiro, p. 47, II fev. 1944.

NASSER, David. Invasão do frevo. Rio de Janeiro, *O Cruzeiro*, p. 9-10, 3 fev. 1945.

ORSINI, Maria Stella. Eros Volúcia, a precursora de todas as precursoras. *Comunicarte*, Campinas, ano V, n. 9/10, 1987. Revista semestral do Instituto de Artes e Comunicações da Universidade Católica de Campinas.

PAIVA, Salviano Cavalcânti de. Estudo em pianíssimo. *Celebridades*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 out. 1945.

PONTES, Leonesy. Programa da temporada de Eros Volúcia na Bahia. [s.d.].

• 246 •

RODRIGUES, Augusto. Eros venceu em Paris. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p. 87, dez. 1948.

SILVAL, G. Dança de negros. *Jornal Meio Dia*, Rio de Janeiro, 4 nov. 1940.

SILVA, Soraia Maria. Criadora do balé brasileiro. *Correio Braziliense*, Brasília, Caderno Cultura, p. 21, 26 fev. 2002.

STORNI, Alfonsina. Bellas y cálidas fueron las palabras de Alfonsina. *El Diálogo de Buenos Aires*, Buenos Aires, Crítica, 4 ago. 1936.

XAVIER, Carlota. No mundo do som. *A Tarde*, Salvador, 22 fev. 1956.

PERIÓDICOS SEM ASSINATURA SOBRE EROS VOLÚCIA

A CRIAÇÃO do bailado brasileiro. *Walkyrias*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 62, p. 30, set. 1939.

A MEMÓRIA fotográfica do Brasil no século XX (1930-1945). Eros Volúcia. *Revista Nosso Século*, São Paulo, Abril Cultural, n. 29, p. 260.

DANÇA brasileira. *Diário de Pernambuco*, II jun. 1937.

EROS Volúcia convidada para uma *tournee* na Escandinávia. *Vanguarda*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1948.

EROS Volúsia gran danzarina. *Elite*, Buenos Aires, 25 out. 1941.

EROS Volúsia, sacerdotisa dos ritmos nacionais. *Jornal Amanhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 21 set. 1941.

LA REINE de la samba à Paris. *Libération*, Paris, n. 1240, set. 1948.

LA RUMBA si balla con i capelli. *Tempo*, Milano, n. 44, p. 20-21, nov. 1950.

LATIN star amazed by Hollywood. *Journal American*, New York, Saturday, Feb. 21, 1942.

O FREVO no carnaval Pernambucano. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1939.

PARTICIPAÇÃO de Eros Volúsia e Grande Otelo na festa da União Nacional de Estudantes. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1º fev. 1945.

· 247 ·

VVAA. Eros Volúsia através da crítica. Rio de Janeiro (folheto corrompido pelo tempo, sem dados de publicação, original em posse do Centro de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúsia do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília).

ZEQUINHA de Abreu e suas grandes composições. *Vanguarda*, Rio de Janeiro, p. 7, 2 dez. 1946.

EROS Volúsia. *Suplemento Literário de A Manhã*, p. 224, 20 out. 1943.

EROS Volúsia. *Diário da Noite*, 1948.

EROS Volúsia ofreció com éxito una sesión de bailes brasileiros. *La Prensa*, Buenos Aires, 3 ago. 1936.

DE VOLTA de Buenos Aires a bailarina Eros Volúsia. *Diario da Noite*, 12 ago. 1936.

UN NUEVO estilo de danzas creó Eros V. Machado. *El Diário de Buenos Aires*, Buenos Aires, Crítica, 15 set. 1936.

LA POETA brasileira Gilka Machado trae, expresa, el mejor poema: su hija. *El Diário de Buenos Aires*, Buenos Aires, Crítica, 16 jul. 1936.

RECEBEU o batismo da macumba e dançou com índios do Araguaia. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte, 8 jun. 1944.

DANÇA Brasileira. *Diário de Notícias*, 25 maio 1958.

PUBLICAÇÕES DE GILKA MACHADO

MACHADO, Gilka. *Cristais partidos*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1915.

_____. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1916. (Conferência).

_____. *Estados d'alma*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1917.

• 248 • _____ . *Poesias: cristais partidos e estados d'alma*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1918.

_____. *Mulher nua*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1922.

_____. *Meu glorioso pecado*. Rio de Janeiro: Editora Erba de Almeida, 1928.

_____. *Amores que mentiram, que passaram*. Rio de Janeiro: Editora Erba de Almeida, 1928.

_____. *Carne e alma (poemas escolhidos)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931. (Coleção Benjamin Costallat).

_____. *Sublimação*. Rio de Janeiro: Batista de Souza, 1938.

_____. *Meu rosto: antologia*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1947.

_____. *Velha poesia (poemas escolhidos)*. Rio de Janeiro: Batista de Souza, 1965. (Instituto Nacional do Livro).

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1991.

_____. Carta aberta – ao ilustre articulista que se assina Lia de Santa Clara. *O País*, Rio de Janeiro, 16 fev. 2003.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1999.

PUBLICAÇÕES SOBRE GILKA MACHADO

ATHAYDE, Austregésilo de. Mulher nua. *Jornal Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [s./d.].

BRAZIL, Érico Vital; SCHUMAHER, Schuma. *Dicionário mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CARVALHO, Deoclydes de. A nota do dia. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 1914.

CLARA, Lia de Santa. Cristais partidos. *O País*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1916.

FONSECA, Gondin da. Gilka Machado, primeira poeta do Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1933.

GALHARMANE, José. D. Gilka Machado publica seu livro de estréia. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1916.

GOTTLIEB, Nadia. Com Dona Gilka Machado Eros pede a palavra: poesia erótica brasileira no início do século XX. *Polímica*, Revista de Crítica e Criação, São Paulo, n. 4, p. 23-47, 1982.

GUIMARÃES, Jaime, Gilka Machado. *Faceira*, Rio de Janeiro, 1916. . 249 .

LUIZ, Fábio. Resenha da livros. *A Época*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1916.

MAGALHÃES, Adelino. Cristais partidos. *Revista Parlamentar*, Rio de Janeiro: 10 fev. 1916.

MACIEL, Pericles. Cristais partidos. *Jornal das Moças*, Rio de Janeiro, 15 fev. 1916.

MARCANCELLAS, Max de. Gilka da Costa, cristais partidos. *O Comércio*, Niterói, 3 fev. 1916.

MURICY, Andrade. Presença de Gilka Machado. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, n. 178, 1964.

OITICICA, José. Uma nova poeta brasileira. *Jornal de Alagoas*, Maceió, 27 jan. 1916.

PINTO, Cristina Ferreira. A mulher e o cânon poético brasileiro: uma leitura de Gilka Machado. Disponível em: <<http://www.iacd.oas.org/RIB%201%2098/pinto.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2002.

RIBEIRO, Miranda. *A Cidade*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1916. Farpas. ———. Carta aberta à d. Gilka da Costa Machado". *A Cidade*, Rio de Janeiro, 1915. Farpas.

SANTA CLARA, Lia de. Cristais partidos. *O País*, Rio de Janeiro, 13 fev. 1916.

SOARES, Angélica. *O erotismo poético de Gilka Machado: um marco na liberação da mulher*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro/NIELM (Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura), out. 2000. Disponível em: < <http://openlink.br.inter.net/nielm/angelica.htm> >.

_____. Presença feminina do erotismo no poema hoje. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 80, p. 31-41, 1985.

TORRES, Antonio. Cristais partidos. *A Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1916.

PERIÓDICOS SEM ASSINATURA SOBRE GILKA MACHADO

A SEMANA elegante. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1916.

• 250 • ARTE humilde. O Primeiro de janeiro, *Diário do Porto*, 4 jan. 1917. (Artigo publicado na primeira página).

CRISTAIS partidos, livro de versos de Gilka Machado, no prelo. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 1915.

CRISTAIS partidos. *Jornal de Alagoas*, Maceió, 5 fev. 1916.

CRISTAIS partidos. *Revista Parlamentar*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1916.

CRISTAIS partidos. *A Vida em Minas*, Belo Horizonte, 15 fev. 1916.

DUAS artistas de mérito em visita à Bahia. *Diário da Bahia*, Salvador, 27 ago. 1937.

LIVROS novos. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 4 fev. 1916.

NA URCA, cresce o ritmo vitorioso de "Os Três Ébrios". *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 20 set. 1943.

PALESTRA feminina. *O País*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1916.

REFERÊNCIAS SOBRE DANÇA

ARRUDA, Solange. *Arte do movimento. As descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana*. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 1988, p. 41.

- ANDERSON, Jack. *Dança*. Lisboa: Verbo, 1978.
- BARIL, Jacques. *La danza moderna*. Barcelona: Paidós, 1987.
- BEAUMONT, Cyril. *O livro do ballet*. Tradução de João Henrique Chaves Lopes. São Paulo: Editora Globo, 1953.
- BOURCIER, P. *Historie de la dance en Occident*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- CANTON, Katia. *E o príncipe dançou*. São Paulo: Ática, 1994.
- CAVALCÂNTI, Povina. *A mulher e a dança*. Rio de Janeiro, 1925. (Palestra realizada no Automóvel Club do Brasil).
- _____. "Gilka". *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1º, 2 out. 1955, p. 4.
- COOMARASWAMY, Ananda K. *La danza de Siva*. Madrid: Ediciones Siruela, 1996. · 251 ·
- DALLAL, A. *La danza moderna*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- DUNCAN, Isadora. *Fragmentos autobiográficos*. Tradução de Lia Luft. Porto Alegre: L&PM, 1996.
- _____. *The art of the dance*. In: CHENEY, Sheldon (Org.). New York: Theatre Arts Books, 1977.
- _____. *Minha vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DUNLOP, Valerie Preston; GEARY, Angela. Symbolism and the European dance revolution. *Dance Theatre Journal*, London, v. 14, n. 3, 1998.
- FARO, Antonio José; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- FARO, Antonio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- _____. *A dança no Brasil e seus construtores*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*. São Paulo: Annablume, 2002.

FUX, Maria. *Dança experiência de vida*. São Paulo: Summus, 1983.

GELEWSKI, Rolf. *Dança vista mais profundamente*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1967.

GRAHAM, Martha. *Memória do sangue*. São Paulo: Siciliano, 1993.

HAZAN, Fernand. *Dictionnaire du ballet moderne*. Paris: Fernand Hazan, 1957.

HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. New York: Hot, Rinehart and Winston, 1960.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Tradução de Ana Maria Barros e Maria Silva Mourão. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *The mastery of movement*. Revised and enlarged by Lisa Ullmann. Boston: Plays Inc., 1975.

_____. *The mastery of movement on the stage*. London: MacDonald & Evans, 1950.

_____. *Dança educativa moderna*. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. *Choreutics*. London: MacDonald & Evans, 1976.

LIFAR, Serge. *La danza*. Barcelona: Labor, 1968.

LOUIS, Murray. *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LOVE, Paul. *Terminologia de la danza moderna*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1964.

MARKARD, Anna; MARKARD, Hermann. *Joos*. Köln/Cologne: Ballet-Bühnen-Verlag Rolf Garske, 1985.

MENDES, Miriam G. *A dança*. São Paulo: Ática, 1987.

MICHET, M.; GINOT, I. *La danse au XX siècle*. Paris: Bordas, 1995.

MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da USP/Fapesp, 1998.

MORILLO, Roberto García; KRINER, Dora. *Estudios sobre danzas*. Buenos Aires: Centurion, 1948.

MÜLLER, H. *Mary Wigman. Leben und werk der grossen Tänzerin*. Berlin: Quadriga Verlag, 1986.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. *Dança moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NEWLOVE, Jean. *Laban for actors and dancers*. New York: Theatre Arts Books, 1993.

NIJINSKY, Romola. *O diário de Nijinsky*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

NIJINSKI, Vaslav. *Cadernos/o sentimento*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

NORTH, Marion. *Personality assessment through movement*. London: MacDonald & Evans, 1978.

NOVERRE, Juan Jorge. *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*. México: Dirección de Difusión Cultural/Departamento Editorial, 1981.

PERCIVAL, J. *Modern ballet*. London: Studio Vista/dutton Pictureback, 1970.

• 253 •

PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. *Lições de dança*. Volume 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; GEARY, Angela. Symbolism and the European dance revolution. *Dance Theatre Journal*, Laban Centre London, v. 14, n. 3, 1998.

REGITZ, H. *Tanz in Deutschland*. Berlin: Quadriga Verlag, 1984.

RIBEIRO, António Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Codex/ Passagens, 1994.

ROTerdão, Erasmo. *Elogio da loucura*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães & C., 1982.

SALAZAR, A. *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

SILVA, Soraia. *Profetas em movimento*. São Paulo: Edusp/Imprensa oficial, 2001.

_____. O Expressionismo e a dança. In: GUISBURG, Jacó (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

STEBBINS, Genevieve. *Delsarte system of expression*. New York: Dance Horizons, 1977.

STOREY, A. *Arabesques*. New Wolsey: London, 1948.

SUCENA, E. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1988.

THOMAS, H. *Dance, modernity and culture*. London; New York: Routledge, 1995.

WOSIEN, Bernhard. *Dança: um caminho para a totalidade*. São Paulo: Triom 2000, (Centro de Estudos Marina e Martin Harvey).

REFERÊNCIAS GERAIS

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira: séculos XVI–XX*. São Paulo: Saraiva, 1955.

• 254 •

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

AUGÉ, Marc. *A guerra dos sonhos*. Campinas: Papyrus, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do pèpouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

———. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

———. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

———. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

———. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República: de 1930 a 1960*. São Paulo: Alfa-Omega, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BRADBURY, M.; McFARLANE, J. *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 138.

CAMPOS, Augusto de. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difel, 1981.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CASTRO, Manuel Antônio de. Crítica e poética no *Laocoonte* de Lessing. Juiz de Fora: *Ípotesi*/ Universidade Federal de Juiz de Fora/ EDUFJF, v.3, n.1, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. *O erotismo na literatura feminina do início do século XX: da submissão ao desafio ao cânone*. Disponível em <<http://www.hotopos.com/vdletras3/nelly.htm>>. Acesso em: 29 jun. 2002.

COWLING, Sally. *British drama in profile*. London: The British Council, 2001.

CAPALBO, Creusa. Linguagem e comunicação. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 100-113, 1972.

CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

CHAUCHARD, Paul. *A linguagem e o pensamento*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. O futurismo e a outra modernidade. São Paulo, *Revista de Comunicação e Artes*, ECA-USP, ano 12, n. 16, 1986.

COSME, Luiz. *Introdução à música*. São Paulo: Editora Globo, 1959.

CUNHA, Celso Ferreira. *Gramática da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Fename/Ministério da Educação e Cultura, 1972.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DECCA, Edgar de. *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

DERRIDA, Jaques; BERGSTEIN, Lena. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê/ Imprensa Oficial SP/ Editora da Unesp, 1998.

DERRIDA, Jaques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DORFLES, Gillo. *El devenir de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

• 256 • _____ . *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.
_____ . *A evolução das artes*. Lisboa: Arcádia, [ca.1969].

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

DUARTE, Maria de Souza. *A educação pela arte*. Brasília: Thesaurus, 1983.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____ . *Conceito de texto*. São Paulo: Edusp, 1984.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio*. Seleção, tradução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1966.

EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução de Cabral do Nascimento. Lisboa: Editorial Inquérito, [s.d.].

FARIA, Zênia de. *Mallarmé: concepções de leitura*. In: *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica/ Instituto de Letras UFRGS, 1998.

FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FEITOSA, Charles. *A paixão segundo Nietzsche*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n° 143, p. 157-164, 2000.

FORNAZARI, Sandro Kobol. *O corpo-escritura de Nietzsche. Cadernos Nietzsche*, São Paulo: Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, grupo GEN, n. 11, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYSZMAN, Noêmia D. O Expressionismo na literatura. *Revista de Comunicação e Artes*, São Paulo, ECA-USP, ano 12, n.16, 1986.

FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GENGOUX, Jacques. *La pensée poétique de Rimbaud*. Paris: Librairie Nizet, 1950.

GHIL, René. "En méthode à l'oeuvre". *Traité du verbe: états successifs*. In: GOMES, Álvaro Cardoso (Org.). *A estética simbolista*. São Paulo: Editora Atlas, 1994.

GIBSON, Michael. *Simbolismo*. Köln: Taschen, 1999.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

• 257 •

GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.

HAHNER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HAL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HEGEL, Georg. Wilhelm Friedrich. *O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buaque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HÖRSTER, Maria Ant3nio Ferreira. Para um estudo da bailarina na l3rica portuguesa da d3cada de 50. In: *Literatura comparada: os novos paradigmas*. Porto: Associa33o Portuguesa de Literatura Comparada, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Ling3stica e comunica33o*. S3o Paulo: Cultrix, 1969.

J3NIOR, Benjamin Abdala; CAMPEDELLI Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. S3o Paulo: Editora 3tica, 1997.

JUNQUEIRA, M3rcia Rodrigues. Uma rela33o intersemi3tica: poesia e dan3a. *C3nones & contextos*. 5º Congresso Abralic – Anais. Rio de Janeiro, v. 3, 1998.

KANDINSKY, Wassili. *Do espirital na arte*. S3o Paulo: Martins Fontes, 1990.

KAYSER, Wolfgang. *An3lise e interpreta33o da obra liter3ria*. Coimbra: Arm3nio Amado, 1967.

KOTHE, Fl3vio R. *Literatura e sistemas intersemi3ticos*. S3o Paulo: Cortez: Autores Associados, 1981.

LAURENTIZ, Paulo. *A holarquia do pensamento art3stico*. Campinas: Unicamp, 1991.

LESSA, Ana Cec3lia; GUIMAR3ES, H3lio de Seixas. *Figuras de linguagem/teoria e pr3tica*. S3o Paulo: Atual, 1988.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. S3o Paulo: Iluminuras, 1998.

LE3O, Emmanuel Carneiro. A poesia e a linguagem. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 74-83, 1972.

_____. O porvir de Nietzsche. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 73-80, 2000.

LEITE, Dante Moreira. *O car3ter nacional brasileiro*. S3o Paulo: Pioneira, 1969.

L3VY, Pierre. *A conex3o planet3ria*. S3o Paulo: Ed. 34, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Edi33oes Graal, 1980.

LIMA, Rogério. *O dado e o óbvio*. Brasília: Editora Universidade de Brasília/Universa, 1998.

LÔBO, Danilo. *O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde*. Brasília: Thesaurus/Editora Universidade de Brasília (Núcleo de Estudos Portugueses), 1999.

_____. *Água viva: a obra de arte total*. Cerrados, Brasília, Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura/TEL/UnB, n. 9 ano 8, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: 1996.

MACHADO, Carlos Eduardo J. *Debate sobre o Expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética Simbolista: textos doutrinários comentados*. Tradução de Eliane Fittipaldi Ferreira e Carlos Alberto Vecchi. São Paulo: Atlas, 1994. p. 868-869.

_____. *Oeuvres complètes*. Texto estabelecido e anotado por Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

MALMBERG, Bertil. *A fonética*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1954.

MARITAIN, Jacques. *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.

MARTON, Scarlett. *Extravagâncias: ensaio sobre a filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Discurso Editorial e Editora Unijuí, 2000, p. 53.

_____. Nietzsche, reflexão filosófica e vivência. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 41-54, 2000.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

MEIRELES, Cecília. *Batuques, sambas e macumbas: estudos de gestos e ritmo, 1926-1934*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

MELO NETO, João Cabral. "Antiode", *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985. Vol. III.

MORÉAS, Jean. Manifeste Simboliste. [Figaro Littéraire, 18 de setembro de 1886.] In: GUY, Michaud. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.

MORRIS, Ramona et Desmond. *Des serpents et des hommes*. Paris: Stock, 1965.

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira; corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. Vol. I e III.
———. *Caminho de música*. Curitiba: Ed. Guaíra, 1946.

NICHOLSON, Linda J. *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge, 1990.

• 260 •

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

———. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

———. *Breviário de citações*. São Paulo: Landy, 2001.

———. *Fragmentos Finais*. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

———. *O Anticristo*. São Paulo: Centauro Editora, 2000.

———. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

———. *Obras completas*. Tradução de Eduardo Ovejero y Maury. Madrid, 1962.

———. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NIN, Carlos Galilea. *Canta Brasil*. Madrid: Ed. Cubicas, 1990.

NUNES, Benedito. Andarilho do conhecer. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 81-88, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de et al. *Pós-modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2001.

———. *A idéia do teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- PATRIOTA, Margarida de Aguiar. *Vanguarda: do conceito ao texto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.
- PEYRE, Henri. *A literatura Simbolista*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983.
- PFEIFFER, Johannes. *La poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- PINHEIRO, Xavier. *Musa cívica: antologia brasileira destinada às escolas primárias da República*. Prefácio de Rocha Pombo. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1920. . 261 .
- PLANT, Sadie. *Mulher digital: o feminismo e as novas fronteiras*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1999.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
_____. *Arte e interatividade: autor-obra-recepção*. *VIS, Revista do Mestrado em Arte e Tecnologia* da Universidade de Brasília, v. 3, n. 3, 2001.
- PLATÃO. *O banquete*. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- POE, Edgar Allan. *The poetic principle*. In: *The Complete poems and stories with selections from his critical writings*. New York: Alfred A. Knopf, 1958. Vol. II.
- PORTELLA, Eduardo. *O signo e os signos*. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 129-134, 1972.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- POTTIER, Bernard et al. *Estruturas lingüísticas do português*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres*. Paris: Mercure de France, 1956.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALAZAR, Adolfo. *Las grandes estructuras de la música*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1940.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

_____. *Miniaturas: ensaios breves*. São Paulo: Cespuc, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SARDUY, Severo. *Escritos sobre o corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHILLER, Federico. *De la gracia y la dignidad*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofia y Letras/Instituto de Estudios Germánicos, Imprenta de la Universidad, 1937.

SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados*. São Paulo: Martin Claret Ed., 1986.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SHEPPARD, Richard. O Expressionismo na Alemanha. In: BRADBURY, M. e MCFARLANE, J. (Org.). *Modernismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. São Paulo: Editora Vertente Ltda., 1998.

_____. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1969.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.

_____. *Vanguardas, mídias, metrópoles*. São Paulo: Nobel, 1993.

_____. *A penúltima visão do paraíso*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

SWAIN, Tania Navarro (Org.). *Feminismos: teorias e perspectivas*. Textos de história, *Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB*, Brasília, Editora Universidade de Brasília, v. 8, n. 1-2, 2000.

SWEDENBORG, Emanuel (1688-1772). *Heaven and its wonders and hell: from things heard and seen*. Translated from the original Latin by John C. Ager. West Chester, Pennsylvania: Swedenborg Foundation, 1995.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

TINIANOV, Iuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

• 263 •

TREVISAN, Armindo. *A dança do soquinho*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TUGAL, Pierre. *Petite histoire de l'art et des artistes*. Paris: Fernand Nathan, [s.d.].

VALÉRY, Paul. *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1950.

VATTIMO, Gianni. A sabedoria do super-homem. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 143, p. 15-24, 2000.

_____. *O fim da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WADE, Graham. *La música y sus formas*. Madrid: Altalena Editores, 1986.

WARREN, Austin; WELLEK, René. *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa América/Biblioteca Universitária, 1971.

WICH, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo, Martins Fontes, [s.d.].

WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

WINGLER, Hans M. *La Bauhaus Weimar Dessau Berlin, 1919-1933*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. *Ética, estratégia e comunicação na passagem da modernidade à pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.